UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Bajo el signo del Dios Mercurio: dicotomía del ser y fusión de los opuestos en Gwendolyn MacEwen

Autor: González Rodríguez, María Luz

Director: Bernd Dietz Guerrero

Departamento de Filología Inglesa y Alemana

BAJO EL SIGNO DEL DIOS MERCURIO: DICOTOMÍA DEL SER Y FUSIÓN DE LOS OPUESTOS EN GWENDOLYN MacEWEN

Tesis Doctoral presentada por
Dª Mª Luz González Rodríguez

Dirigida por el Doctor
D. Bernd Dietz Guerrero

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA INGLESA Y ALEMANA
FACULTAD DE FILOLOGÍA
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA
2003

A Juan y a Lucía

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN 17

2. GWENDOLYN MacEWEN Y LA CRÍTICA PSICOANALÍTICA DE LOS ARQUETIPOS 39

2.1. Gwendolyn MacEwen en el contexto de la literatura canadiense contemporánea 43

2.1.1. La escritora en su contexto biográfico 43
2.1.2. La escritora en su contexto histórico y literario 48

2.2. El análisis de los arquetipos míticos en la poesía de Gwendolyn MacEwen 73

ANÁLISIS ARQUETÍPICO DE LOS ELEMENTOS

3. ARQUETIPOS ELEMENTALES: EL FUEGO. ARQUETIPOS DE RENACIMIENTO Y ARQUETIPOS DE TRANSICIÓN 110

3.1. Arquetipos del eterno retorno: el Sol. La Mano. El Bárbaro 118
3.2. Arquetipos trascendentales del arte: el Ave Fénix. La Esencia del Nombre 148
3.3. Arquetipos místicos: Ícaro y la Caída 172
3.4. Arquetipos evolutivos del Tarot: el Mago, la Rueda. El Extrañamiento 191
3.5. El proceso de Individuación y el Tiempo 231
3.6. Arquetipos genéricos: lo Masculino y lo Femenino 245
3.7. Arquetipos poéticos: la Autoexploración y la Mirada del Otro 251
3.8. Arquetipos catárticos: la Muerte. El Renacer 257

4. ARQUETIPOS ELEMENTALES: EL AGUA. ARQUETIPOS MATERNOS Y ARQUETIPOS CIRCULARES 281

4.1. Arquetipos cosmogónicos: el Pez. La Gran Madre 290
4.2. Arquetipos alquímicos: Mercurio. El Mar 304
4.3. Arquetipos de inmersión: Narciso. El Abismo 318
4.4. Arquetipos nocturnos: Caronte. La Luna 336

5. ARQUETIPOS ELEMENTALES: EL AIRE. ARQUETIPOS VOLÁTILES Y ARQUETIPOS ONÍRICOS 371

5.1. Arquetipos de introspección: el mito de Hipnos. La Expresión de lo Sublime 380
5.2. *El "Animus" como arquetipo: el Encuentro con la Musa* 411
5.3. La sombra como arquetipo: El mito de Lilit 418
5.4. Arquetipos ascensionales: El Jinete y el mito gnóstico 428

6. ARQUETIPOS ELEMENTALES: LA TIERRA. ARQUETIPOS EDÉNICOS Y ARQUETIPOS URBANOS 455

6.1. Arquetipos de expansión: el Niño. La Montaña. El Jardín 466
6.2. Arquetipos de creación y destrucción. Estructuras provisorias 483
6.3. Arquetipos urbanos: la Metrópoli 492
6.4. Arquetipos de restauración: "Cooking & sewing" 511
6.5. Arquetipos totémicos: Bestiario y Magia 517
6.6. Arquetipos de identidad: el Paisaje 523

7. CONCLUSIONES 552

8. FUENTES BIBLIOGRÁFICAS 569

8.1. Fuentes Primarias 571

8.1.1. Poesía 571
8.1.2. Novela 572
8.1.3. Relatos cortos 572
8.1.4. Literatura de viajes 572
8.1.5. Literatura infantil 572
8.1.6. Teatro 572
8.1.7. Traducciones 573

8.2. Fuentes Secundarias 574

LISTA DE ABREVIATURAS*

AA	*Adam's Alphabet*
AM	*Armies of the Moon*
AW	*Afterworlds*
BB	*A Breakfast for Barbarians*
EL	*Earth-Light*
FE	*The Fire-Eaters*
JM	*Julian the Magician*
KK	*King of Egypt, King of Dreams*
MA	*Magic Animals*
MI	*Mermaids and Icons*
N	*Noman*
NL	*Noman's Land*
RF	*The Rising-Fire*
S	*Selah*
SM	*The Shadow- Maker*
TEL	*T. E. Lawrence*

* Hemos utilizado las abreviaturas siguientes en el transcurso de esta investigación. Las referencias completas aparecen citadas en el capítulo bibliográfico final.

CAPÍTULO 1

INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN

Ésta es, a nuestro entender, la primera tesis doctoral que se presenta en España sobre Gwendolyn MacEwen. Nos proponemos, por tanto, exponer un estudio que es totalmente novedoso en este país y que esperamos haber realizado con la amplitud, seriedad y el aporte bibliográfico que esta escritora se merece.

La tesis doctoral que presentamos en este volumen es producto no sólo de un requisito académico sino también de un gusto personal. Durante nuestros estudios de licenciatura en Filología Inglesa nos sentimos especialmente atraídos por escritores que utilizaban el mito como recurso estilístico con un fin tanto ornamental como simbólico. Nos referimos a autores tales como Byron, T. S. Eliot y especialmente Yeats y Blake. El Dr. D. Bernd Dietz ya llevaba unos años en su andadura como pionero de los estudios canadienses en España. El hecho de que nos diera a conocer la obra de Gwendolyn MacEwen supuso, pues, la oportunidad de poder investigar sobre un tema de gran interés y atractivo para nosotros en un nuevo campo de investigación.

En cuanto al grado de conocimiento de esta escritora, cabe decir que no existe en la actualidad ningún estudio sobre la obra completa de Gwendolyn MacEwen, probablemente debido a la oscuridad y al simbolismo tan poco accesibles, a primera vista,

que la caracteriza. De hecho, el material crítico disponible queda, a grandes rasgos, reducido a un sólo libro sobre su producción poética y narrativa publicada hasta 1982 y unos cuantos artículos y reseñas que tratan de manera superficial algún aspecto de sus libros, especialmente de su obra poética. Destacamos, no obstante, los siguientes por habernos ayudado a tener una primera toma de contacto con la obra de Gwendolyn MacEwen y también por mostrar un grado considerable de profundidad: "MacEwen's Muse" (1982) de Margaret Atwood, *Invocations. The Poetry and Prose of Gwendolyn MacEwen* (1983) de Jan Bartley, "Gwendolyn MacEwen's Global Consciousness" (1989) de Tom Marshall, "Gwendolyn MacEwen: the Secret of Alchemy" de Frank Davey (1973) y "Un exotismo canadiense: la poesía de Gwendolyn MacEwen" (1987) de Bernd Dietz. En cuanto a su obra narrativa existen solamente dos memorias de licenciatura dedicadas a sus dos novelas: la realizada por Jane Kilpatrick en 1972, y la nuestra, presentada en 1997.

Gwendolyn MacEwen (1941-1987) comenzó su carrera literaria siendo prácticamente una adolescente. A los dieciséis años publica su primer poema en la revista *The Canadian Forum*, aunque empieza a ser reconocida como parte integral del panorama literario canadiense a los veintidós años. Desde el principio se caracterizó por ser una escritora con una confianza sorprendente en sus propias capacidades. Tal y como hicieran Blake y Yeats, MacEwen se inspira en lo oculto y místico más que en una mitología tradicional. Sin embargo, se afana por encontrar cómo lo mitológico y lo mágico emanan de lo mundano y doméstico. Esta percepción del mundo y de la vida hace que su obra

adquiera un aspecto visionario en el que el sentido del tiempo y del espacio se desvanece. Consecuentemente, se produce en su obra una correspondencia inmediata entre países distintos y entre seres humanos diferentes, sin importar a qué lugar geográfico ni a qué época histórica pertenezcan. MacEwen crea, asimismo, ambientes de magia y fantasía, paisajes y figuras oníricas que más que alejar al lector de la realidad, lo que hace es inducirle a que la contemple con nuevos ojos. Su primera sensación, sin embargo, es la de sentirse arrastrado hacia un mundo antiguo y mítico hasta que descubre que ese mundo de sueños es sólo el medio utilizado por la escritora para acentuar su compromiso personal con una realidad compleja y contemporánea en la que el mito se halla inmerso. Desde un punto de vista formal, el mito es representado en su obra a través de la totalidad de la paradoja, de la lógica invertida y de la yuxtaposición constante de lo profundo y lo profano.

MacEwen es, además, una escritora que se caracteriza por el uso constante de fuentes secundarias que le sirven de inspiración y que actúan como focos de conocimiento para la realización y consecución de sus objetivos. Estas fuentes pertenecen principalmente al terreno de lo esotérico, lo místico y lo psicológico: Jacob Böhme, el gnosticismo, la Biblia, la psicología profunda de C. G. Jung, la Cábala, la numerología, los arquetipos del Tarot, y, especialmente, la alquimia. El punto de interrelación entre todas estas fuentes se encuentra en su constante énfasis en la introspección del *yo*. Debido precisamente al conjunto variopinto de sus fuentes y a su oscuro lenguaje, a MacEwen no se la ha relacionado con ningún grupo de escritores canadienses y se la ha estudiado normalmente

desde la periferia de las principales corrientes literarias. La mayoría de los críticos ven en su obra un ejemplo de extravagancia, opacidad y abstracción, aunque reconocen al mismo tiempo el atractivo y originalidad que sus imágenes poseen.

El primer obstáculo con el que nos tropezamos –y que también se nos planteó en el desarrollo de nuestra memoria de licenciatura, dedicada, como ya dijimos, al estudio y análisis de sus dos novelas –fue el de encontrar un marco teórico que fuese aplicable a su obra, sin que por ello anulara o empobreciera su individualidad y originalidad. Decidimos comenzar por familiarizarnos, en la medida de lo posible, con sus numerosas fuentes de inspiración. Al estudiar la psicología de Jung observamos como gran parte de estas fuentes, especialmente el gnosticismo, Jacob Böhme y la alquimia, formaban parte esencial de sus teorías, lo cual facilitó, en gran medida, el empezar a comprender la obra de MacEwen e ir viendo el punto de interconexión entre todas las imágenes y arquetipos.

La alquimia es el nexo simbólico principal a partir del cual la escritora desarrolla y amplía, con el resto de sus fuentes, toda su cosmovisión. Esta antigua rama de la filosofía natural que aspiraba a la transformación de metales simples en oro, se manifiesta en su obra como un proceso espiritual conducente a una visión totalizadora del ser. Una musa masculina de naturaleza mercuriana es precisamente la que actúa como iniciadora de todo el proceso alquímico, un proceso que lucha tanto por unir las polaridades de la existencia como por reconocer, aceptar e integrar la dicotomía presente en todo ser. Por este motivo, MacEwen hace uso de la filosofía hermética dualista estableciendo parejas de opuestos entre

la mente y el cuerpo, el espíritu y la materia, el sol y la luna, etcétera. Asimismo, la autora utiliza los conceptos alquímicos del orden y del caos, de la creación y la destrucción, de lo estático y lo dinámico. La figura mitológica de Mercurio aparecerá de forma recurrente en este estudio. Está presente en la mayoría de las fuentes en las que MacEwen se inspira: en la alquimia, en el gnosticismo, en las teorías de Jacob Böhme y también en algunos arcanos del Tarot. No es, por tanto, de extrañar que MacEwen cree una musa masculina de naturaleza mercuriana para ilustrar el proceso de individuación en sus obras.

Su continua evocación de lo fantástico en lo mundano a través de la aplicación y originalidad de sus fuentes de inspiración proporcionan a su obra una voz totalmente distintiva e individual en la literatura canadiense, lo cual convierte a MacEwen en una escritora de gran interés y atractivo para su estudio. La formación de un mito que dramatizara todo este proceso hacia la conjunción de los opuestos está representada en una obra realmente extensa. En tan sólo veintiséis años MacEwen publicó veinticinco obras. Fue ante todo poeta, aunque también cultivó otros géneros como la novela, el relato corto, la literatura infantil, el teatro y la literatura de viaje. Si pudiéramos aplicar un adjetivo que definiera la naturaleza de su obra éste sin duda sería, como apunta Bartley (1983: vii) el de "exploratorio", pues todos sus libros se basan en la búsqueda de una cosmovisión personal, cuya plasmación no se agota en una obra determinada, sino que continúa, de forma más profunda y amplificada, en obras subsiguientes. De ahí que MacEwen ofrezca al lector una serie de claves, bien a través del uso de repeticiones lingüísticas en contextos diferentes, bien

mediante el desarrollo paulatino de imágenes poco claras, que se entrecruzan entre una y otra obra y que el lector debe seguir, con el fin de comprender el trayecto y mensaje final que su cosmovisión anhela expresar.

MacEwen percibió la poesía más como una herramienta de autoexploración que con un fin estético. Como veremos en un gran número de poemas, la escritora intenta en todo momento trascender la obra de arte. Su interés principal radica en el proceso de aprendizaje personal que surge de la creación poética, y no en el poema en sí mismo.

A pesar de su uso constante del mito, a MacEwen, como ya dijimos, no se la agrupa de forma directa con ningún grupo de poetas o novelistas canadienses, aunque su posición en la literatura de su país está totalmente consolidada. Esta escritora muestra, en definitiva, una visión de la vida y el arte que la alejan, en sentido estricto, de cualquier escuela o conceptualización. No obstante, su utilización del lenguaje –producto de una combinación exótica y exuberante de lo poético y lo coloquial junto con su constante evocación de lo mitológico en lo cotidiano – ha provocado que algunos críticos tales como Frank Davey (1976), Jan Bartley (/983) y Leon Slonim (1974) hayan estudiado su obra desde un enfoque postmodernista. Si bien es cierto que MacEwen muestra una percepción del ser humano y del cosmos que se inspira en la mitología y que ésta no actúa como vía de escape a otros mundos, sino como punto de conexión entre lo mítico y lo mundano, esto no nos parece una razón suficiente para considerarla una escritora postmodernista.

El mito en MacEwen está mucho más relacionado con sus fuentes de inspiración. Es

la estrategia poética que le permite expresar una fusión entre el pasado y el presente y el puente existente entre el mundo real y el mundo onírico. Su objetivo como escritora consiste precisamente en encontrar la relación entre estos dos mundos. Consecuentemente, las experiencias cotidianas adquieren, para la autora, un carácter universal, pues se revisten del misterio y la magia existentes en la naturaleza del mito. MacEwen demuestra, además, que es consciente de la era tecnológica contemporánea y más que encontrar una solución a la vida fragmentaria y caótica del presente parece que su deseo sea el de aportar una nueva percepción del mundo y enseñar al lector a que haga lo mismo, para que así podamos todos crear un mundo mejor.

Su continua búsqueda de la totalidad a través de la unión de naturalezas opuestas, esencial en toda su obra, y su concepción de la vida y la literatura como un proceso en continua evolución, nos proporcionó la clave para hallar un enfoque crítico apropiado con el cual poder analizar la obra de esta escritora. De esta manera, y basándonos en la reconocida influencia que C. G. Jung tuvo en la creación de su obra, hemos optado por aplicar la crítica literaria psicoanalítica junguiana sobre los arquetipos. A partir de Jung se desarrolla un tipo de crítica literaria en el cual confluyen literatura, psicología y antropología. Para esta corriente el valor de las obras literarias se explica mediante la recurrencia de ciertos temas arquetípicos o patrones narrativos. Jung fue uno de los primeros teóricos, junto con Freud, en aplicar sus teorías psicológicas a la literatura. Además, sus escritos poseen un carácter intertextual en el que el esoterismo y la

espiritualidad se insertan en un campo teórico que da prioridad a la creatividad y al poder de la imaginación. Este tipo de análisis no sólo se concentra en la investigación de los dilemas humanos cotidianos, sino que también se interesa por las realidades sociales, políticas, nacionales y culturales de las que surge la obra literaria bajo análisis. Como ya apuntamos, Jung era un experto en las mismas fuentes en las que MacEwen se inspiró para crear su obra. Poseía un gran conocimiento del catolicismo, del gnosticismo, de la alquimia y de la simbología y mitología universales. Para él, como para MacEwen, la experiencia visionaria es primordial en el entendimiento de la naturaleza humana. Jung considera que existen dos posibles enfoques de una obra literaria: el psicológico y el visionario. El primero consiste en estudiar la vida del escritor en relación con su obra y el segundo se ocupa de analizar aquellas imágenes que proceden del inconsciente colectivo y que quedan también plasmadas en la obra de un escritor a través de epifanías o sueños. El primer enfoque se encarga de analizar los "complejos", el segundo los "arquetipos", y es el que nos parece más ajustado a la obra de MacEwen.

Nos centraremos, por tanto, en la crítica literaria junguiana de orientación antropológica, cuyo centro subyace en la indagación de los mitos y en los símbolos de la Humanidad, dando especial relevancia al concepto de arquetipo. En esta rama de investigación convergen la antropología, la literatura, el psicoanálisis y la historia de las religiones. Se desarrolla, especialmente, en Francia donde recibe distintos nombres, como "Poética del Imaginario", "mitocrítica" o "mitoanálisis" y también en Estados Unidos,

denominada como "myth criticism". Utilizaremos las teorías, tanto de la rama francesa, cuyos mayores representantes, aparte de Jung, son Bachelard y Durand, como los de la rama estadounidense, donde encontramos especialmente a Campbell y a Frye. Dentro de la "Historia de las religiones" (y en su tendencia más junguiana) destacan las múltiples investigaciones de Eliade, las cuales utilizaremos esencialmente para referirnos al carácter sagrado del hombre primitivo y al mito del eterno retorno. De todos estos críticos, sin embargo, Jung, Bachelard y Eliade ocuparán un papel más destacado en esta investigación por coincidir en mayor medida con la visión expuesta por Gwendolyn MacEwen en su obra poética.

El objetivo central de la psicología junguiana es la formación de un *yo* cuyo fin es alcanzar la *individuación*. Este concepto de identidad está sujeto a un proceso de hacer y rehacer que nunca finaliza. Se lleva a cabo a través de una dialéctica entre consciente e inconsciente, y del equilibrio, o síntesis alcanzado, surge el arquetipo más importante de la psicología junguiana: el *sí-mismo*. El *sí-mismo* puede ser interpretado entonces como una especie de compensación entre el mundo exterior y el mundo interior del individuo. La búsqueda y obtención de este arquetipo es el eje central de la obra de MacEwen y coincide con la visión que Jung mantiene de lo sagrado. Lo religioso para ambos es entendido como fenómeno psicológico y como mundo interior arquetípico, independiente a la fe tradicional. Los arquetipos son "instintos del alma" (Vásquez, 1981: 20), es decir, imágenes interiores del proceso de la vida. Se manifiestan a través de epifanías, sueños y obras de arte. La

poesía de MacEwen, como veremos, muestra una visión arquetípica de la existencia. Al igual que en el proceso de individuación, la escritora persigue constantemente que la fusión de los opuestos se produzca, para alcanzar un estado más elevado de espiritualidad y conocimiento. Su musa es la que procura que este equilibrio entre naturalezas opuestas tenga lugar, encarnándose en múltiples máscaras. El ser humano se representa, pues, en su poesía, como un microcosmos en busca de un macrocosmos ilimitado. Esa búsqueda la presenta MacEwen a través del mito, que ella utiliza de forma "cinética" (Davey, 1983: 57), es decir, como un proceso en constante movimiento que se expande y desarrolla a lo largo de toda su obra y que posee un carácter universal. Asimismo, el mito en MacEwen posee un carácter místico. Es portador de la Verdad y actúa como manifestación de la vida divina en el hombre. Como Blake y Yeats, MacEwen crea su propia mitología del mito, aunque más que una mitología en sentido estricto estamos ante la amalgama de mitologías diferentes y variadas, del cual surge un mito de creación individual. Tanto los poemas, como las novelas y relatos de MacEwen, logran darle sustancia al mito, mostrando a una escritora que vive de lleno los aspectos mundanos y domésticos de la vida, y aunque ya desde sus primeras obras el mito es presentado de forma convincente, su obra, como ya dijimos, constituye un proceso mitológico en continua formación. De esta forma, la escritora introduce en cada una de sus obras un conjunto de imágenes arquetípicas que contribuyen a que dicho proceso continúe y se enriquezca. MacEwen actúa, pues, como alquimista del proceso creativo que conforma su obra. El mito es, entonces, el medio que la escritora

utiliza para transmitir inquietudes personales, pero también para expresar y adquirir su búsqueda de la totalidad. En este proceso, MacEwen debe llegar a un encuentro con lo divino. Por esta razón, muchos de sus poemas consisten en la verbalización de ese encuentro o en el intento de comunicar la inefabilidad de lo divino.

El paso de la palabra a la realidad, y de la realidad a la palabra, despierta mucho interés en MacEwen. El lenguaje no es sólo el medio de comunicación entre los hombres, sino que es también el "Logos", el instrumento de invocación divina. El Hebreo fue la primera lengua que atrajo la atención de MacEwen. Según los cabalistas cada una de las letras del alfabeto hebraico posee una potencia creadora que el ser no puede llegar nunca a conocer, pero que anhela en todo momento alcanzar. Asimismo, cada una de las letras que componen el *Tetragrámaton* hebreo (o nombre secreto de Dios) equivale a uno de los cuatro elementos.

Esta tesis doctoral pretende demostrar cómo mediante la continua evocación de los arquetipos elementales: Fuego, Agua, Aire y Tierra, MacEwen intenta aprehender la esencia divina. Todos los temas tratados por la escritora en su obra desembocarían, pues, en este anhelo constante de nombrar lo innombrable. Al igual que los antiguos egipcios, MacEwen cree en la importancia del nombre como dimensión esencial del individuo. El nombre proporciona la esencia de la cosa nombrada. Nombrar equivale, además, a crear. La poesía se convertiría de esta forma en el instrumento utilizado por la escritora para manifestar el Verbo. Para demostrar esta hipótesis nos apoyaremos en las teorías expuestas por Bachelard

sobre los cuatro elementos, que él define como "hormonas" de la imaginación, puesto que contribuyen a que grupos de imágenes arquetípicas inicien una "íntima asimilación" con lo real (Trione, 1989: 93). De forma similar, la evocación constante de los elementos en MacEwen hace que cada uno de sus poemas le aporten la energía y creatividad suficientes, que le permitan continuar su búsqueda espiritual, partiendo siempre de la realidad más inmediata. Su poesía es, pues, una herramienta de autoexploración y conocimiento, y el lenguaje poético el medio a través del cual la poeta busca la verdad, convirtiéndose en alquimista de su propia vida y obra. Llegados a este punto nos parece significativo señalar las siguientes obras por la especial relevancia que han tenido en el desarrollo de este estudio: *Fragmentos de una Poética del Fuego* (1992), *El Agua y los Sueños* (1973) y *El Aire y los Sueños* (1980) de Bachelard; *The Hero with a Thousand Faces* (1973) de Joseph Campbell; *El Mito del Eterno Retorno* (1998a) y *La Búsqueda. Historia y Sentido de las Religiones* (1998b) de Eliade; *Alchemy. An Introduction to the Symbolism and the Psychology* (1980) de von Franz; *Tarot and Individuation. Correspondences with Cabala and Alchemy* (1994) de Gad y en general las obras citadas de Jung en la bibliografía, aunque especialmente *Psicología y Alquimia* (1957), *Arquetipos e Inconsciente colectivo* (1982a) y *Símbolos de Transformación* (1993).

Dado el carácter evolutivo y progresivo que posee la obra de Gwendolyn MacEwen, hemos optado por hacer un análisis cronológico siguiendo el orden de publicación de sus poemas. Asimismo y puesto que ya habíamos dedicado nuestra memoria de licenciatura al

estudio de sus dos novelas, dedicaremos esta tesis doctoral al análisis arquetípico de sus once obras poéticas, aludiendo también a algunos de sus relatos. La selección del corpus poético y narrativo ha venido siempre dada por la presencia notable de los cuatro arquetipos elementales en las distintas obras.

El análisis de los textos es individual y detallado. La teoría no aparece separada del análisis textual, ya que en lugar de exponer unos principios teóricos previos, hemos preferido reflejar un método de trabajo según el cual el corpus literario iba sugiriendo el enfoque teórico. De esta forma, la crítica literaria junguiana de orientación antropológica, comentada de forma concisa en esta introducción, quedará insertada en el análisis de los poemas, junto con la explicación pertinente de las fuentes en las que MacEwen inspira su obra.

Desde un punto de vista formal, hemos estructurado este trabajo en dos grandes bloques precedidos de una introducción y seguidos de un capítulo en el que se exponen las conclusiones. En el primero de estos bloques (el capítulo segundo) comenzamos ubicando a la escritora en su imaginario literario, tanto desde un contexto personal o biográfico, como histórico y literario. En éste último, haremos especial hincapié a la oleada de creatividad que tuvo lugar en la década de los sesenta en el panorama literario anglocanadiense. MacEwen forma parte fundamental de esa generación de escritores que salieron a la palestra durante este periodo, coincidiendo con una vigorosa reformulación, sin duda la primera en términos tan amplios, del nacionalismo literario canadiense. Asimismo,

dentro del mismo apartado, explicamos los temas más recurrentes en su obra así como las particularidades de su estilo. Terminamos este primer bloque con un último apartado, en el que comenzamos haciendo alusión al papel que desempeña la Cábala y el alfabeto hebraico en su obra, para descifrar el poder creativo del lenguaje y del nombre. De ahí pasamos a describir la naturaleza de su poesía, del mito y su relación con el proceso de individuación junguiano y el arquetipo de totalidad o *sí-mismo*.

El segundo bloque, o sea, el que constituye el *corpus* de la investigación, lo dedicamos al análisis arquetípico de los cuatro elementos en la poesía de Gwendolyn MacEwen. Siguiendo el orden de las letras del Tetragrámaton hebreo y la correspondencia que cada una tiene con un elemento (como explicamos en el apartado 2.2.) comenzamos esta trayectoria con el elemento del Fuego y los arquetipos de renacimiento y de transición. Dada la riqueza simbólica de su obra y el gran número de imágenes arquetípicas que analizamos dentro de cada elemento se hace necesario subdividir cada uno de los cuatro capítulos en distintos epígrafes y subtemas que harán más fácil su lectura y seguimiento. De los cuatro elementos, observaremos cómo el Fuego tiene una mayor presencia en su obra que el resto. Éste es, por tanto, el capítulo de mayor amplitud, el cual hemos distribuido en ocho epígrafes.

Empezamos por los arquetipos del eterno retorno representados especialmente a través de las imágenes del Sol, la Mano y el Bárbaro, como símbolos del devenir cíclico a través de los cuales MacEwen expresa la necesidad de recuperar la sacralidad del hombre

primitivo. El segundo epígrafe de este tercer capítulo lo dedicamos al mito del Ave Fénix como símbolo del poeta y la trascendencia del arte, en el que la esencia del nombre juega un papel predominante. En relación también al sol y en lo que hemos considerado como arquetipos místicos, analizaremos en el apartado 3.3. las distintas representaciones del mito de Ícaro y la caída, que, como veremos, es un tema constante en esta escritora. Los arquetipos del Mago y la Rueda, pertenecientes al Tarot, ocuparán el contenido del apartado 3.4., los cuales relacionaremos con el deseo de liberación espiritual. El apartado 3.5. lo dedicamos a los poemas en los que MacEwen describe las dificultades y obstáculos que halla, para llevar a cabo su proceso de individuación. El sufrimiento y el tiempo son en este contexto entendidos como obstáculos que el ser humano debe trascender para adquirir la totalidad. El siguiente epígrafe lo dedicaremos a los arquetipos genéricos. Lo femenino y lo masculino conforman la fusión de los opuestos por excelencia de todo proceso alquímico. MacEwen persigue esta unión a través del encuentro reiterado con su musa masculina o animus. La poesía como instrumento de autoexploración y como fiel reflejo de la Vida es el tema que tratamos en el apartado 3.7. junto con el papel que el lector representa en su obra. Finalmente en el último apartado de este tercer capítulo y proporcionando una estructura circular, como requiere todo estudio sobre el Fuego, nos centraremos en los arquetipos catárticos volviendo a hacer referencia al fuego como fuente de creación y destrucción y, por tanto, al mito del ave fénix.

El capítulo cuarto estará dedicado al arquetipo del Agua y su relación con el

inconsciente, que Jung asocia con el arquetipo de la Madre. Aunque la simbología alquímica está presente en toda la obra poética de MacEwen es en este capítulo en el que analizaremos poemas que exponen dicha simbología de forma más evidente. Comenzaremos con los arquetipos cosmogónicos del Pez y La Gran Madre relacionados con la simbología cristiana y con el mito de *Tiamat* como matriz del mundo. El apartado 4.2. lo dedicaremos a poemas en los que Mercurio es representado por la escritora como *logos spermatikos* del proceso alquímico, o símbolo de fluencia y transformación. Dentro de los arquetipos de inmersión estudiaremos a Narciso como metáfora del poeta que busca descubrir los misterios del universo en su propio reflejo. Junto a este mito, explicaremos la imagen del abismo como invitación a la exploración espiritual. El último apartado de este capítulo consistirá en el análisis de los arquetipos nocturnos. Brindaremos especial atención a la Luna y al mito de Caronte, como símbolos iniciáticos de naturaleza también alquímica.

El capítulo quinto tratará del análisis de los poemas dedicados al elemento Aire y el mundo onírico, que hemos dividido en cuatro apartados. De entre todos los capítulos, éste mostrará una mayor presencia de la psicología analítica de Jung, especialmente del proceso de *individuación* y la manifestación de los distintos arquetipos junguianos en la poesía de MacEwen. Comenzamos con los arquetipos de introspección haciendo especial hincapié en el mito de Hipnos, o dios del sueño, como fuente de conocimiento para la expresión de lo sublime. Continuamos con poemas en los que MacEwen invoca de forma directa a su musa para provocar un encuentro entre ambos. La musa en estos poemas es una clara

manifestación del *animus* o lado masculino de la escritora. El tercer apartado lo dedicamos al mito de Lilit como representación del arquetipo de la *sombra*. Finalmente, terminamos este capítulo con el análisis de los arquetipos ascensionales, es decir, textos en los que las imágenes de vuelo impregnan todo el poema. La imagen del jinete como símbolo de ascensión y liberación espiritual y su relación con el mito gnóstico ocuparán el final de este apartado.

El capítulo sexto se centrará en el elemento Tierra, en el que estudiaremos la contraposición entre los arquetipos edénicos y los arquetipos urbanos presente en la poesía de MacEwen. Hemos estructurado este capítulo en seis apartados. Empezamos por analizar los arquetipos de expansión, especialmente representados a través del Niño, la Montaña y el Jardín, con los que la escritora expresa su deseo de crecimiento y evolución. El segundo apartado se ocupará de analizar los poemas en los que hemos observado un predominio de los arquetipos de creación y destrucción. En ellos estudiaremos, de manera más concienzuda, una imagen constante en MacEwen, que aparecerá reiteradamente a lo largo de este estudio: la danza, como símbolo del eterno devenir cíclico de la existencia. En estos poemas, además, veremos como la autora insiste en la necesidad de crear en su entorno estructuras provisorias que le permitan mantener un equilibrio psíquico y espiritual. El siguiente apartado se ocupará de estudiar al arquetipo Tierra en su aspecto más mundano. Son poemas que MacEwen dedica a la Metrópoli para denunciar y mostrar su rechazo hacia distintos comportamientos del hombre contemporáneo, que lo alejan, sin remedio, del

estado edénico. En el cuarto apartado examinaremos sus *"cooking and sewing poems*" en los que, a través de estas actividades domésticas, la autora muestra su preocupación por restaurar y recomponer el mundo. Bajo el epígrafe "Arquetipos totémicos: Bestiario y Magia" analizaremos algunos poemas de su obra *Magic Animals* (1974) en los que MacEwen establece una percepción invertida entre la "bestialidad" del hombre y la "civilización" del mundo animal. Finalmente, dedicaremos un último apartado a los arquetipos de identidad. A este respecto daremos especial importancia a la imagen del paisaje como metáfora de autoexploración tanto a nivel personal como nacional. Es, por tanto, en esta parte final del capítulo sexto donde estudiaremos de qué forma ha contribuido MacEwen al nacionalismo de su país. Para ello analizaremos tanto los poemas en lo que observamos un escenario específicamente canadiense como aquellos relatos destinados a la búsqueda de identidad canadiense. Finalizamos esta investigación con las conclusiones pertinentes que ocuparán el séptimo capítulo. Con esta estructura creemos haber analizado profusamente el amplio cosmos literario desarrollado por MacEwen a lo largo de su carrera literaria.

Esta investigación pretende no sólo ofrecer un análisis novedoso sobre la obra poética de Gwendolyn MacEwen, sino también contribuir, en la medida de lo posible, a que esta escritora reciba la atención crítica que sin duda se merece, en un país en que su obra es totalmente desconocida para la gran mayoría del público lector.

Quisiéramos finalizar esta introducción mostrando nuestro más sincero

agradecimiento a las personas y entidades que han facilitado en gran medida que este estudio se lleve a cabo. Deseamos comenzar por agradecer al Dr. D. Bernd Dietz, nuestro director de investigación, las enseñanzas recibidas durante estos años y la confianza que ha depositado siempre en nosotros y en nuestro trabajo, así como por habernos dado a conocer a una escritora del talento y la brillantez de Gwendolyn MacEwen. Quisiéramos a su vez mencionar una serie de factores que han propiciado el desarrollo de este estudio de investigación. El primero es nuestra pertenencia al equipo de investigación del Centro de Estudios Canadienses de la Universidad de La Laguna desde 1992 hasta la actualidad, cuya dirección estuvo a cargo del Dr. D. Bernd Dietz desde 1991 hasta 1997, fecha en la que el Centro comienza una nueva andadura a manos del Dr. D. Juan Ignacio Oliva. Nuestra participación en los distintos seminarios y cursos superiores celebrados en el C.E.C desde su fundación, nos ha permitido no sólo ir paulatinamente adquiriendo una madurez intelectual totalmente necesaria para realizar un trabajo de esta envergadura, sino también intercambiar impresiones, a medida que avanzaba nuestra investigación, con distintos canadianistas de reconocido prestigio internacional que acudían a esta universidad a impartir seminarios especializados o cursos de doctorado sobre literatura anglocanadiense; merecen especial mención los Doctores Seymour Mayne, Nicola Vulpe, Sam Solecki y Douglas Barbour. El segundo factor, y no menos importante, ha sido la concesión por parte del Gobierno de Canarias, de una "Beca de Postgraduado para la Realización de Proyectos Conducentes a la Obtención del Grado de Doctor", percibida desde 1992 hasta 1996, así

como dos premios de investigación: "Premio Bacardi-Universidad de La Laguna de Investigación en Estudios Canadienses" (1994), otorgado por el Vicerrectorado de alumnado de dicha universidad, y "Premio de investigación Air Canada" (1995), concedido por la Asociación Española de Estudios Canadienses. De la obtención de estas ayudas debemos nuestro acceso a la obra de Gwendolyn MacEwen y el que hayamos obtenido los recursos y las fuentes documentales suficientes para realizar un estudio de investigación riguroso, durante nuestras dos estancias de investigación a la biblioteca *Robarts* de Toronto en 1993 y 1994. Quisiéramos a su vez agradecer a los profesores de literatura del Departamento de Filología Inglesa y Alemana de esta universidad por habernos enseñado a amar y a disfrutar tanto de nuestra labor académica y de investigación. De entre ellos damos especialmente las gracias al profesor Juan Ignacio Oliva, por su inmensa generosidad, su interés en nuestro trabajo y sus ánimos en los momentos difíciles; a las profesoras Isabel González Díaz y a Mª del Pino Montesdeoca por su compañerismo y amistad.

Deseo también agradecerle a mis padres el haberme cedido una "habitación propia" donde poder escribir y haber respetado siempre mis decisiones y cambios de humor. Sobre todo, quiero darles las gracias por haberme ofrecido puntos de referencia donde poderme apoyar en momentos de duda y confusión; a Manuel, por su paciencia y por haberle privado de tantos momentos de ocio y compañía; a José Ángel y a Otilia, por su inmenso cariño y su apoyo constante e incondicional; a Juan, por su calidad humana y entrega; finalmente a

mi hija Lucía por darme cada mañana una razón para seguir adelante.

A todos los que han estado, gracias.

CAPÍTULO 2

GWENDOLYN MacEWEN
Y LA CRÍTICA PSICOANALÍTICA
DE LOS ARQUETIPOS

I have come to uncover the famous secrets
of earth and water, air and fire.
I have come to explore and contain them all.
I am an eye.

I need tons of yellow space, and nothing
in the spectrum is unknown to me.
I am the living center of your sight; I draw for you
this thin and dangerous horizon.

(MacEwen, "The Mirage", *The T. E. Lawrence Poems* 37).

2.1. Gwendolyn MacEwen en el contexto de la literatura canadiense contemporánea

2.1.1. La escritora en su contexto biográfico

Gwendolyn MacEwen nace en Toronto, el uno de septiembre de 1941. Fue la hija menor de un matrimonio de dos hijas de descendencia británica. Su madre era londinense y su padre escocés. Elsie McEwen estuvo hospitalizada la mayor parte de su vida debido a una esquizofrenia incurable que le provocó, no en pocas ocasiones, el deseo de suicidarse. Alick McEwen, por otra parte, era un hombre con diferentes inquietudes artísticas, entre ellas la pintura y la fotografía. Poseía un gran talento que le llevó a obtener un éxito considerable en varias exposiciones fotográficas en distintos puntos de Canadá. Sin embargo, debido a la dificultad que suponía encontrar un puesto de trabajo durante la Segunda Guerra Mundial y de poder sobrellevar la situación de su mujer, cayó en el alcoholismo. En ese ambiente tan desolador creció MacEwen. Al comienzo y en su visión ingenua e infantil del mundo creía que toda esa pesadilla formaba parte de una estratagema familiar. En una de las múltiples ocasiones en que su madre intentó quitarse la vida, su hermana mayor, Carol, no pudo protegerla por más tiempo y MacEwen, a la edad de nueve años, descubre finalmente cuál es la enfermedad de su madre y el secreto que todos pretendían ocultar. Muy pronto, Carol decide huir de todo ese ambiente y deja a Gwendolyn

viviendo con sus padres. Los ingresos de Elsie en hospitales psiquiátricos eran, cada vez, más frecuentes y duraderos. Poco después, Elsie se divorcia de Alick. MacEwen, con doce años, vive entonces durante un tiempo con su padre hasta que un día, engañada, es separada de él por un asistente social. Este momento fue especialmente doloroso para MacEwen e iba a perseguirla durante toda su vida. Ya una adolescente, MacEwen visitaba a su padre regularmente, pero su situación de vida y de salud era cada vez más precaria. Alick McEwen murió a la edad de cincuenta y seis años, a causa del alcoholismo.

MacEwen vivió gran parte de su vida con un temor absoluto a revivir el destino de sus padres. Desdichadamente, terminó heredando, por una parte, la neurosis de su madre (en una ocasión estuvo hospitalizada por un ataque de histeria, aunque nunca experimentó el deseo de cometer suicidio) y , por otro, el alcoholismo de su padre.

Todo este sufrimiento y soledad fue paralelamente convirtiendo a MacEwen en una persona de gran talento y creatividad, que la condujo a la firme convicción de que tenía que "reinvent hersef" (Sullivan, 1995:xv). Probablemente de ahí surja la naturaleza visionaria de su poesía. Al igual que su padre, mostró desde niña poseer ciertas inquietudes artísticas: tocaba el violín, pintaba al óleo, hasta que finalmente decidió concentrarse en la escritura[1].

[1]Tanto en la música, como en la pintura y en la escritura MacEwen mostraba, desde niña, una naturaleza rebelde que la hacía crear a partir del rechazo de aquello que le era impuesto: "She used her violin, her painting, and her writing to construct the world in her own terms, and in all these arts she was original and rebellious. When she studied violin, she had a habit of taking the assigned pieces and distorting the measure and tempo until she arrived at a rhythm (or lack of rhythm) that pleased her. The tune would

Siendo una adolescente, descubre que a los bardos escoceses se les conocía con el nombre de "Macs" y decide entonces cambiar su apellido: en lugar de McEwen se dará a conocer como MacEwen (Sullivan, 1995: 56).

Su deseo de convertirse en escritora lo concibe a una edad muy temprana. A los dieciséis años comienza a publicar sus primeros poemas y a los dieciocho decide interrumpir sus estudios[2] para dedicarse de lleno a su carrera literaria, llegando a convertirse en una escritora de prestigio en el mundo de las letras anglocanadienses. Tanto su percepción como su experiencia de la literatura surgieron, desde un principio, de una sensibilidad y una forma de ver la vida muy personal[3]. MacEwen fue ante todo poeta[4], aunque también cultivó otros

---

be unrecognizable, the teacher angry, and Gwen happy" (Sullivan, 1995: 53).

[2]El final de los años cincuenta no fue la mejor época para abandonar los estudios queriendo ser poeta, siendo mujer y viviendo en Toronto. La música reinante, como se sabe, era el rock and roll y el jazz, ambas fundamentalmente masculinas. Ser "artista" significaba ser hombre y pintor. Toronto, por otra parte, no era aún un centro de producción literaria. Montreal era, por entonces, el foco cultural tanto para los artistas de habla inglesa como francesa. Del Toronto de esos años Atwood escribe: "...Toronto was thought of as a puritanical provincial backwater, a boring, constipated place where you couldn't get wine with dinner" (1993a: viii). Se consideraba, además, de forma general que los productos de primera calidad sólo podían ser importados o bien de Europa o bien de Nueva York.

[3]Sin embargo, salvo pequeñas referencias, nunca escribió directamente acerca de su vida, quizá debido a que su fin era hallar, como comenta Tom Marshall, una realidad más noble a través de la literatura: "she never wrote very directly or confessionally –she was too proud for that– of her own difficult, inevitably wounding childhood and youth, of her alcoholic father, who died when she was a teenager, or her schizophrenic mother, who lived out her later life institutionalized, not always knowing who her visiting daughter was. Like the guilt-ridden, humiliated, and fable-making T. E. Lawrence, she wanted a nobler history and reality, a grander self" (1992: 105).

[4]Hacemos esta afirmación a pesar de que MacEwen prefería no ser catalogada en un determinado género: "It is unfortunate because I don't regard myself as a poet only, but as a writer" (Keeney Smith, 1983: 14).

géneros, como la novela, el relato, la literatura de viajes, el teatro y la literatura infantil[5]. Aunque vivió la mayor parte de su vida en Toronto, MacEwen pasó también un tiempo en Montreal editando la revista *Moment* junto a los poetas Al Purdy y Milton Acorn, desde 1960 a 1962. A la edad de diecinueve años, cuando sus poemas comenzaban a tener buena aceptación, contrajo matrimonio con Milton Acorn[6], del cual se separó al poco tiempo. En 1971, se casa por segunda vez con Nikos Tsingos con el que convivió durante seis años[7]. Desde el comienzo, MacEwen decidió dedicarse de lleno a su carrera literaria, confiando en

[5]Ella misma reconocía que escribir en prosa le suponía un esfuerzo mucho mayor que hacerlo en verso, sobre todo por la dificultad que entrañaba el desarrollar y mantener el interés de un mismo tema a lo largo de muchas páginas: "both prose and poetry involve a great understanding of craft, of course, and this is something one has to develop over many, many years. I find prose more difficult because there's the problem of having to sustain vision or a series of ideas which in the end you want to harmonize. To sustain excitement of a 500-page novel, to keep yourself thrilled and excited in order to keep the reader thrilled and excited–through 500 pages– is very difficult....The difficulty in prose is in *sustaining* the original concept, the original vision, keeping it alive, keeping it moving month after month, and sometimes year after year, until the book is finished" (Pearce, 1980: 64).

[6]La boda entre Milton Acorn, considerado como "the people's poet" (Sullivan, 1995: 108) y MacEwen fue algo que extrañó a todo el entorno literario en el que ambos se movían por entonces, refiriéndose a ellos como "Beauty and the Beast" (Sullivan, 1995: 121). Él tenía, por entonces, treinta y siete años y ella, diecinueve. Esta diferencia de edad fue interpretada por muchos como el deseo de MacEwen de recuperar el padre que había perdido.

[7]A comienzos de los años setenta , es cuando MacEwen comienza a beber. Su marido Tsingos, un músico de origen griego trabajaba por las noches en Danforth, una zona de Toronto habitada mayoritariamente por emigrantes griegos. MacEwen se quedaba la mayoría de las veces despierta, intentando adaptar su horario al de él. La soledad y los celos pronto la invadieron y comenzó a refugiarse en el alcohol. No obstante, en los seis años que duró este segundo matrimonio llevaron a cabo varios proyectos juntos: una cafetería llamada *The Trojan Horse,* que tuvieron que cerrar al poco tiempo, pues no resultó ser rentable; tradujeron conjuntamente a distintos poetas griegos, como Yannis Ritsos, pero el problema con el alcohol se iba acentuando cada vez más en MacEwen; un problema que naturalmente iba acompañado de una gran vulnerabilidad e inseguridad , que han quedado reflejadas en sus *cooking and sewing poems*, como veremos en el capítulo seis. Para más información sobre esta etapa de su vida véase (Sullivan, 1995: 231-235; 238-241).

que iba a poder vivir de sus publicaciones. La mayoría de sus contemporáneos, en cambio, había tenido que realizar alguna que otra actividad aparte de la escritura para poder subsistir. Sus obras no se vendían tal y como ella había esperado y, aunque reconocida y respetada en su país, MacEwen se vio obligada a vivir en una situación precaria en la última etapa de su vida. Todos estos problemas fueron incrementando su dependencia hacia el alcohol teniendo que ser hospitalizada cada cierto tiempo. En noviembre de 1987, MacEwen muere de forma inesperada a la edad de cuarenta y seis años[8].

[8]MacEwen siguió varios programas de desintoxicación y rehabilitación (en una ocasión logró estar un periodo de varios años sin beber), pero pronto le asaltaba una nueva crisis, casi siempre tras finalizar una obra. Las notas necrológicas al día siguiente de su muerte, anunciaban que ésta se debía a una causa sin determinar. No había restos de alcohol en su organismo. Estaba de nuevo intentando dejarlo, pero el esfuerzo tan grande que esto suponía, sin la ayuda de un especialista– además del hecho de no haber recibido una buena alimentación durante un largo tiempo– resultó ser un intento demasiado arriesgado. Para más detalles sobre la vida de MacEwen véase su excelente biografía escrita por Rosemary Sullivan titulada *Shadow-Maker. The Life of Gwendolyn MacEwen* (1995).

2.1.2. La escritora en su contexto histórico y literario

MacEwen comienza a publicar sus primeros poemas, como dijimos, a la edad de dieciséis años, en la revista *The Canadian Forum*. Sin embargo, no es hasta la década de los años sesenta cuando empieza a ser reconocida como escritora. La autora forma parte esencial de la generación de escritores que salieron a la palestra durante esos años junto con Margaret Atwood, Michael Ondaatje, James Reaney, Marie-Claire Blais, b.p. nichol, George Bowering y John Newlove, entre otros. Una época en la que tuvo lugar, "the great verbal explosion", como apuntara Frye (Lecker & Quigley, 1985: 1), que coincidió, además, con un crecimiento de popularidad y calidad en la literatura canadiense. Los escritores publicaban sus obras antes de cumplir los treinta años. Existía una atmósfera muy positiva, la cual permitió que adquirieran reconocimiento con gran rapidez. MacEwen, en una entrevista ofrecida en 1983, recordaba el ambiente que se respiraba por entonces, en que la poesía era el género predominante:

> It seems there was a real poetry explosion then. Suddenly people were talking about poetry; poets were reading, and getting audiences out to hear them. It was all very exciting. Poets who have now published several books and become quite prominent

were all around at that time (Keeney Smith, 1983: 15).

Como es bien sabido, son los años del renacimiento nacionalista que comenzaba a vislumbrarse a finales de los cincuenta. Nunca antes había existido un ambiente tan optimista y fructífero. Las obras aumentan tanto en calidad como en cantidad, debido a una serie de factores, tales como las mayores oportunidades en los procesos de impresión, subvenciones públicas para publicaciones, mejoras en los medios de comunicación, y, quizá el más importante, una oleada de creatividad relacionada con el renacimiento de un orgullo nacional, sin el cual todos estos avances hubiesen resultado inútiles[9]. Aumentan, además, las lecturas poéticas, la concesión de premios y becas en distintas universidades del país, y, por supuesto, la publicación de artículos y reseñas en distintos periódicos y revistas[10]. Las obras mejor consideradas era aquéllas escritas por los "university wits": escritores que

[9]Frye considera que uno de los factores que condicionaron este desarrollo fue la publicación del "Massey Report" en 1951, que además de recomendar la creación de un Consejo canadiense, ponía fin a un sentimiento de pasividad y *laissez faire* cultural, apoyando al mismo tiempo el fomento de una cultura propia: "The principle of social responsibility was established with the Massey Report, and without that principle Canadian literature would perhaps still be in its nonage" (1982: 30).

[10]En 1959, se publica, por primera vez, la revista *Canadian Literature*. Woodcock, su editor, recuerda diez años más tarde ese momento en el que el panorama literario canadiense había cambiado por completo: "When *Canadian Literature* first appeared there were many who found incredible the suggestion that a magazine devoted to writing in Canada could possibly last more than a year. There would be no more enough subjects, they claimed. And, if there were, how could one find writers? The subjects have never been lacking, because the literature of our country is constantly growing and thrusting up new manifestations. By the same token, the writers have been found, and by now they run into the hundreds, with new names appearing in every issue" (1989a: 9).

también ocupaban su tiempo en la enseñanza universitaria (A. J. Smith, 1989: 98). El público lector sufrió también un cambio importante. Una gran parte de las obras publicadas eran leídas por lectores adolescentes que compartían la ideología del movimiento hippie y de la que surgieron también muchos escritores. A Leonard Cohen, por ejemplo, se le conocía como "Canada's Messianic hippie" (Dudek, 1989: 112). La poesía fue, como ya apuntamos, el género más productivo de esta década. Cientos de libros fueron publicados en su mayoría por jóvenes escritores, que mostraban un carácter distintivo tanto en el estilo como en el contenido de sus obras. En tan sólo veinte años se había producido un cambio radical. Así Dudek comenta: "Blatant vulgarity, sick humour, exhibitionism, have suddenly become a popular glut on the market, where twenty years ago sentimentality and smug decency were the stock concealments of the establishments and power blocs" (1989: 112).

El gran auge de jóvenes poetas comienza en 1964. Sin embargo, ya desde 1959 y hasta 1968, la cantidad de nuevos nombres en el mercado literario canadiense era inacabable. Las librerías, los críticos e incluso las casas publicitarias se encuentran abrumados por la confusión y la superproducción. Los poetas más destacados de la década de los años sesenta, entre, los que se encuentra, como ya comentamos, Gwendolyn MacEwen cambiaron y ampliaron los temas a tratar en el contexto literario. La historia, tanto regional como personal, los documentales, la política, la cultura y una fantasía un tanto surrealista eran algunas de sus preocupaciones, las cuales iban frecuentemente acompañadas de un tono

confesional. Para Dudek, tres escritores iban a sobresalir de una forma notable sobre los demás poetas de esta década (aunque no todos hacían su primera aparición): Irving Layton, Alfred Purdy y Leonard Cohen[11]. Layton había comenzado su carrera literaria veinte años antes, pero sin alcanzar una gran popularidad. Al Purdy pasaba ya de los cuarenta años y había escrito algunas obras. Sólo Leonard Cohen se daba a conocer por primera vez y pronto adquiriría mayor prestigio que los otros dos, pues se encontraba en mayor consonancia con la época pop que se vivía en el momento.

Sin embargo, todo este desarrollo no hubiese subsistido sin la gran influencia de los medios de comunicación. La televisión, la radio y las mejoras en las promociones publicitarias fueron quizá los instrumentos más importantes en llevar a la mayoría de estos escritores al éxito: "Mass media are magnifiers of personality....This new expectation carries over even into poetry, especially if poets appear on T.V., on film, on radio, and on LP records; and so we find poets becoming T.V. stars and idols in the new literary business" (Dudek, 1984: 112).

A diferencia de otros muchos escritores que publicaban sus primeras obras durante esta década, las obras de MacEwen continuaron teniendo éxito tras un largo tiempo. Antes de la generación de jóvenes poetas que saltaron a la palestra junto con MacEwen hubo una

[11]De hecho, Dudek opina que el gran desarrollo literario de la década de los años sesenta comienza con la llegada a la popularidad de estos tres poetas. Tras ellos, se produce el nacimiento ininterrumpido de jóvenes poetas que mostrarán una actitud totalmente distinta hacia la tradición del pasado (1989: 117).

generación anterior de mujeres escritoras que comenzaron una tradición en la poesía, aunque no fuesen totalmente conscientes de ello. Nos referimos a Phyllis Webb, Anne Wilkinson, Jay Macpherson, P.K. Page, Margaret Avison, etcétera. Como ya dijimos, la comunidad literaria era muy pequeña en aquel tiempo, por lo que cualquier escritora con talento era cordialmente bienvenida, como ocurrió con MacEwen. Tampoco resultó extraño que comenzara su carrera escribiendo poesía. La poesía se convirtió, como ya dijimos, en el género predominante de la década de los sesenta. Las pocas casas publicitarias que existían no querían arriesgarse publicando las obras de nuevos novelistas o de escritores de relatos. Aparte de suponer mayores gastos, estos dos géneros no poseían un gran público lector en Canadá y éste era totalmente inexistente fuera del país. Los poemas, sin embargo, ofrecían un abanico más amplio de posibilidades para ser publicados y difundidos: en periódicos, folletos y revistas o podían también ser leídos y comentados por la radio, particularmente en un programa de la *CBC* llamado *Anthology* (Atwood, 1993a: ix). Muchos de esos jóvenes y nuevos escritores anteriormente mencionados se reunían en *The Bohemian Embasy*[12], una cafetería de Toronto donde acudían los artistas para tocar *jazz* o música *folk* y los poetas celebraban lecturas de poemas todos los jueves por la noche. *The Bohemian Embasy* se convirtió paulatinamente en una especie de meca para la comunidad de poetas

[12]Véase el excelente capítulo que Sullivan dedica a este punto de encuentro para los jóvenes poetas y artistas de la década de los sesenta en su biografía sobre MacEwen (1995: 96-115).

y MacEwen asistía y participaba en esas lecturas con asiduidad[13].

MacEwen fue una escritora muy prolífica. Al abandonar sus estudios, escribe tres novelas que nunca se llegaron a publicar. Una de ellas se convirtió más tarde en el relato titulado "Day of Twelve Princes", incluido en la colección *Noman* (1972). A lo largo de veintiséis años publicó veinticinco obras. Comenzó su carrera con dos breves *plaquettes* de poesía, *The Drunken Clock* (1961) y *Selah* (1961). Siete fueron en total las colecciones de poemas: *The Rising Fire* (1963), *A Breakfast for Barbarians* (1966), *The Shadow-Maker* (1969), *The Armies of the Moon* (1972), *The Fire-Eaters* (1976), *The T. E. Lawrence Poems* (1982) y *Afterworlds* (1987). En *Magic Animals: Selected Poems Old and New* (1974), la autora incluye algunos poemas de sus obras *Selah*. *The Drunken Clock, The Rising Fire, A Breafast for Barbarians, The Shadow-Maker* y *The Armies of the Moon*, junto a un grupo de nuevos poemas escritos entre 1972 y 1974. *Earthlight* (1982), por otro lado, es una segunda recopilación de poemas escritos desde 1963 a 1982.

MacEwen publicó, además, dos novelas: *Julian the Magician* (1961) y *King of Egypt, King of Dreams* (1971); dos colecciones de relatos *Noman* (1972) y *Noman's Land* (1985); dos cuentos infantiles *The Chocolate Moose* (1979) y *The Dragon Sandwich* (1987)

[13]MacEwen era la más joven de todos estos poetas, prácticamente una adolescente. Atwood, unos años mayor, recuerda la impresión que la escritora le produjo la primera vez que participó en una de esas lecturas: "The combination of the child-like appearance, the rich voice, and the poetic authority were compelling– you came away from a MacEwen reading feeling you'd been let in on a unique and delicious secret" (1993a: ix).

y un libro para jóvenes *The Honey Drum* (1983); también un libro de viajes titulado, *Mermaids and Ikons: a Greek Summer* (1978), que fue escrito especialmente con el fin de entretener y divertir a los lectores más que con el más serio propósito de ofrecer información cultural sobre el país. Asimismo, MacEwen escribió algunas obras de teatro y documentales para la radio y un drama en verso *Terror and Erebus*, que se publicó en *The Tamarack Review,* en 1974, y se reeditó más tarde en *Afterworlds* (1987). En 1978, fue puesta en escena su adaptación de Eurípides titulada *The Trojan Women* en el *Saint Lawrence Centre* de Toronto, la cual fue publicada un año más tarde por *Playwrights Canada*. MacEwen también adaptó la comedia de Aristófanes: *The Birds,* publicada tras su muerte por *Exile Editions* en 1993. Sus traducciones del griego al inglés, realizadas con la colaboración de su segundo marido Nikos Tsingos, aparecen compiladas en *The Trojan Women by Euripides and Helen and Orestes by Yannis Ritsos,* en 1981.

Durante esta larga y prolífica carrera, MacEwen obtuvo numerosos premios. En 1965, obtuvo el *CBC New Canadian Writing Contest*; en 1969, el *Governor General's Award* de poesía en inglés por su obra *The Shadow -Maker*; en1973, el *A.J.M. Smith Award* y en 1988, con posterioridad a su muerte, obtiene, por segunda vez, el *Governor General's Award* de poesía en inglés por su obra *Afterworlds* (1987). Recibió también distintas becas que le permitieron viajar e investigar sobre diversos países tales como Egipto, Israel, Grecia y, finalmente, Inglaterra. Tuvo a su vez un gran talento para aprender idiomas. Logró, de

forma autodidacta, hablar y escribir con fluidez el hebreo, el griego moderno, el árabe y el francés.

Si hacemos un breve recorrido por su poemario, encontramos en su primera obra, *The Rising-Fire*[14], el arquetipo del Fuego, temáticamente asociado a la trascendencia del arte. En esta colección, MacEwen expone también un claro interés tanto por lo místico como por lo científico. El consumismo es la imagen central de *A Breakfast for Barbarians* que la escritora representa a través de las metáforas del "apetito" y del "bárbaro". Sin abandonar las imágenes ígneas de la colección anterior, MacEwen se centra en esta ocasión en la Tierra, en su aspecto más cotidiano. Por medio de la ironía y del humor, la escritora ridiculiza la sociedad materialista del hombre de hoy, que cree poder adquirir, comprar y devorar, con apetito voraz, cualquier cosa que se le antoje. Pero, por otra parte, el consumismo alude también a la necesidad del ser humano de obtener una totalidad espiritual

[14]Comenzamos por la colección de poemas *The Rising Fire* por ser la primera publicación con la que MacEwen fue reconocida como poeta en el panorama literario anglocanadiense. Esta obra fue publicada por la editorial *Contact Press*, a cargo por entonces de los poetas Raymond Souster, Louis Dudek y Peter Miller. *Contact Press* sólo publicaba poesía y formar parte de su lista de autores confería al poeta un éxito seguro y , en ocasiones, un prestigio mayor que el número de libros vendidos (Atwood, 1993a: 37). Con anterioridad a *The Rising Fire*, como ya dijimos, MacEwen había publicado *Adam's Alphabet,* que sólo existe en manuscrito, pero que ha sido parcialmente reeditada por Atwood y Callaghan (1993b). *Adam's Alphabet* está constituido por un conjunto de veintidós poemas cortos inspirados en el Salmo 119. En ellos observamos su gusto por el Hebreo y la Cábala. *Selah* y *The Drunken Clock*, por otra parte, dos breves *plaquettes* publicadas por ella misma en los que muestra una madurez y confianza inusual en una poeta de menos de veinte años. Atwood comenta que muchos escritores comenzaban su carrera publicando de esta manera, pues el mercado literario de aquel entonces favorecía una rápida divulgación : "Such small booklets could be sold at readings, and were also carried by some of the more literary bookstores. They were even accorded review space in such journals as *The University of Toronto Quarterly* – so small was the total number of Canadian books published each year" (1993a: 15).

que englobe la heterogeneidad de la existencia. Una combinación paradójica de Fuego y Aire permite a la escritora representar en *The Shadow-Maker* la naturaleza dialéctica del hombre y de la realidad. Sin embargo, de todas sus obras, *The Armies of the Moon* es probablemente la colección que introduce la simbología alquímica de forma más directa y completa, a través de la combinación de los arquetipos del Aire y del Agua. A pesar de lo densa y oscura que puede llegar a ser dicha simbología, MacEwen logra, en esta obra, mostrar una vitalidad equiparable a la de *A Breakfast for Barbarians* y un carácter evocador semejante al que encontramos en *The Shadow-Maker*. Las connotaciones nocturnas que encontramos tanto en *The Shadow-Maker* (1969) como en *The Armies of the Moon* (1972) indican la dirección que la obra poética de MacEwen estaba tomando por entonces: de la exuberancia de las primeras obras publicadas a comienzos de los años sesenta pasa a una poesía mucho más taciturna e introspectiva. En estas dos colecciones, además, observamos su influencia de la psicología de Jung de forma más evidente que en colecciones anteriores, sobre todo en su exploración del arquetipo de la *sombra.* En *The Fire-Eaters*, el Fuego es representado en un contexto mucho más mundano que en *The Rising-Fire*. El objetivo que MacEwen se propone, en esta ocasión, es expresar la idea de que el ser humano debe luchar por trascender las experiencias negativas de la vida. La escritora retorna al elemento Tierra en *The Magic Animals* para denunciar diversos comportamientos del hombre contemporáneo, especialmente su maltrato con los animales. Finalmente, en la recopilación

poética *Earth-light*[15] observamos cómo MacEwen reconcilia a los cuatro elementos, Fuego, Agua, Aire y Tierra en la elección particular que hace de poemas anteriores, completando así un ciclo. *The T. E. Lawrence Poems* constituye una unidad en sí misma. Ésta es posiblemente la colección poética que ha recibido mejores críticas por la forma tan auténtica con la que MacEwen encarna a este personaje histórico[16]. En cuanto a su última obra, *Afterworlds,* podemos apreciar un tono recapitulador, presente ya en el título, aunque quizá muestra una mayor sensación de soledad y desesperación que en obras anteriores, y será interpretada, lógicamente como una conclusión o visión final de su simbología.

Su dedicación a la escritura, como ya dijimos, fue desde un principio total y exclusiva. La percibió como una profesión y no con un propósito estético. De hecho, como veremos en un gran número de poemas, MacEwen intenta trascender en todo momento la obra de arte. Su principal interés está en el proceso y en el aprendizaje personal que surge de la creación poética y no en el poema en sí mismo. Así lo explica la escritora: "I am involved with writing as a total profession, not as an aesthetic pursuit. My prime concern has always been with the raw materials from which literature is derived, not with literature

[15]Como podemos observar, el título de esta recopilación *Earth-Light* connota "la luz reflejada" sobre la tierra, la cual está a su vez directamente relacionada con la figura de la musa de inspiración en la poesía y, por tanto, con los elementos del Aire y del Fuego.

[16]Tom Marshall escribe: "*The T. E. Lawrence Poems* gives us some of the best poetry that MacEwen has written in years. The author assumes Lawrence's persona and all that comes with it: his guilt complex, his hatred of the flesh, his ambition, his legend-making, his homo-eroticism" (1992: 99).

as an end in itself"(Geddes & Bruce, 1978: 396). Sobre todo al comienzo de su carrera, la poesía se convierte en la herramienta que le ayuda a ordenar y a controlar la realidad:

> I found...in my early and middle teens that writing poetry was a way of organizing reality, of making reality make sense to me. I found the world at that time very confusing but also very exciting. Writing poetry was my way of *controlling* reality, if you like...I still write for that reason, but I also write for a lot of other reasons. The older I get the more fascinated I become with life and the world (Pearce, 1980: 63).

Durante más de veinte años, MacEwen dedicó su tiempo a la formación de un mito[17] y a la exposición de una visión muy particular de la literatura[18]. Las fuentes en las que se inspiró para crear su obra pertenecen al terreno de lo esotérico y lo místico: el gnosticismo, la psicología analítica de C. G. Jung sobre el inconsciente colectivo, los sueños, la mitología, el Tarot, la Biblia, la Cábala, Jacob Böhme y especialmente la alquimia constituyen el trasfondo de su obra literaria. De esta antigua práctica de laboratorio, MacEwen destaca su aspecto espiritual. A medida que el alquimista trabaja con los metales, probando

[17]A finales de los años cincuenta y a principios de los sesenta tuvo lugar, como es bien sabido, lo que Atwood denomina "a minor Age of Myth" (1993a: x); un interés por parte de varios críticos, poetas y escritores en general de recuperar el mito como recurso estilístico no sólo desde un punto de vista ornamental, sino también simbólico. Recordemos, por ejemplo, la que para muchos ha sido la obra maestra de Frye, *Anatomy of Criticism* (1957), o *Let Us Compare Mythologies* (1956), de Leonard Cohen, o la revista *Alphabet* editada por James Reaney, dedicada en su totalidad a la escuela mitopoética.

[18]Trataremos este aspecto de su obra en profundidad en el apartado 2.2.

incesantemente múltiples combinaciones y mezcla de sustancias con el fin de alcanzar el oro, su concentración y obsesión llegan hasta tal punto que su inconsciente termina por proyectarse sobre la materia. Por tanto, todo aquello que los alquimistas desconocían de la materia lo complementaban con proyecciones psicológicas de su propio inconsciente. El proceso alquímico es pues bilateral: químico y psíquico. Se produce en la materia y en el espíritu del alquimista a la vez.

Esta última faceta es la que verdaderamente persigue e interesa a MacEwen de la alquimia: alcanzar el oro espiritual y consecuentemente la totalidad del ser. Como apunta Bartley: "The chemical process of alchemy, the transmutation of lead into gold, becomes a metaphor of a spiritual process, a quest for inner vision and totality" (1983: 3). MacEwen toma el concepto de proceso presente en la alquimia para evocar y comunicar lo inefable. De esta forma, muchos de sus poemas aparecen dispuestos en parejas, las ideas surgen y se desarrollan a partir de afirmaciones o conclusiones anteriores y las imágenes se construyen sobre imágenes previas. Sin embargo, en este proceso recurrente la escritora logra siempre ofrecer una nueva perspectiva, una nueva situación dramática.

El punto de interrelación entre todas las fuentes anteriormente mencionadas está en su énfasis en la exploración interna del ser. Del gnosticismo, MacEwen destaca especialmente el concepto de salvación solamente adquirido a través de la liberación de los lazos del tiempo, como veremos en muchos poemas y también la utilización del lenguaje

como medio de revelación. De la psicología analítica junguiana los principios de autodescubrimiento alcanzados por medio de la proyección de imágenes arquetípicas en las obras de arte y también durante el sueño; y de la alquimia, como hemos visto, su parte psicológica, es decir, la perfección espiritual adquirida por medio de la meditación e introspección. La multiplicidad y variedad de símbolos que surgen en la obra de MacEwen a partir de estas fuentes actúan, entonces, como piezas de un rompecabezas que, unidas, comprenden la totalidad del hombre. Este estado de totalidad e integridad no puede ser alcanzado si no se produce la unión entre los principios binarios de la existencia, esto es, lo que los alquimistas denominan *coniunctio oppositorum*. MacEwen, consecuentemente, hace uso de la filosofía hermética dualista estableciendo parejas de opuestos entre la mente y el cuerpo, el espíritu y la materia, el sol y la luna, etcétera. Asimismo, la escritora utiliza los conceptos alquímicos del orden y el caos, la creación y la destrucción, lo estático y lo dinámico, apoyándose a su vez en el axioma de Böhme que afirma que "the opposition of all essences is basic" (Bartley, 1983: 3).

MacEwen, por tanto, basa su obra en la definición de una estructura dualista del cosmos y persigue el conocimiento sólo adquirido a través de la unión de los opuestos. De esta manera Davey explica: "knowledge comes to those who seek sanity in insanity, intelligence in darkness, who seek the universe within themselves, who would find answers in the interrogative sign"(1973: 13-14). Para MacEwen, además, la totalidad solamente

puede ser alcanzada si logra llegar a unir la realidad exterior con su propia realidad, con su mundo interior: "For me", afirma, "outer and inner reality are the same thing. My dreams are extraordinary vivid" (Keeney Smith, 1983: 16). De nuevo, advertimos en esta declaración su continuo y constante afán por unir las polaridades, por llegar a una integridad mística con el mundo, como ella misma declara en la misma entrevista: "my involvement with the world is essentially a mystical one" (Keeney Smith, 1983: 16).

Esta percepción del mundo y de la vida hace, lógicamente, que su obra adquiera un aspecto visionario en el que el sentido del tiempo y del espacio se desvanece. Consecuentemente, se produce en su obra una correspondencia inmediata entre países distintos y entre seres humanos diferentes sin importar a qué lugar geográfico ni a qué época histórica pertenezcan. Una percepción del mundo un tanto romántica junto con una imaginación exótica (e incluso en ocasiones surrealista) la condujo, especialmente, al comienzo de su carrera hacia los países del Oriente Medio. La atracción hacia estos países no era, como comenta Fetherling (1994: 194), tan usual en los años sesenta. Los escritores del momento o bien se centraban en el paisaje canadiense reforzando así el nacionalismo de su país o bien elegían otros escenarios como África o Latinoamérica. El interés de MacEwen, no obstante, no es sólo romántico, sino también visual y lingüístico. Parte de su poesía y de su prosa refleja su vivencia personal en países como Israel en 1962 o Egipto en 1966, mientras investigaba para escribir su novela histórica *King of Egypt, King of Dreams*

y finalmente Grecia en 1971 y 1976, estancia de la cual surgió *Mermaids and Ikons: A Greek Summer* (1978). De estos tres países Grecia es, según Fetherling, el que le resultó más atractivo de cara a sus intereses literarios: "Greek culture, as well as being a new source of joy in itself, seemed to give her the imaginative beast she needed to bring together her various long-standing interests–mythology, illusion, richness of textures, magic" (1994: 194).

La poesía de MacEwen no es una poesía accesible. Sobre todo, al comienzo de su carrera la escritora utiliza un lenguaje críptico en ocasiones muy difícil de descifrar. El conocimiento y manejo de sus fuentes de inspiración proporciona al lector la clave para comenzar a atisbar un cierto sentido en sus palabras. Sin embargo, la exuberancia de sus imágenes es siempre sugerente y atractiva, lo cual ha provocado reacciones dispares en la crítica. De esta forma, Bartley, por ejemplo habla de "an aura of impenetrability that fascinates but also baffles her audience" (1983: 1-2). Incluso, críticas desfavorables de sus poemas, como veremos más adelante, van a menudo acompañadas de elevadas muestras de admiración.

A pesar de su constante uso del mito, a MacEwen no se la agrupa de forma directa con ningún grupo de poetas o novelistas canadienses, aunque su posición en la literatura de su país está totalmente consolidada. MacEwen muestra una visión del arte y de la vida que la alejan, en sentido estricto, de cualquier escuela o conceptualización. No obstante, su

utilización del lenguaje –una combinación exótica de lo poético y lo coloquial– ha provocado que distintos críticos tales como Frank Davey, Jan Bartley y Leon Slonim, entre otros, hayan incluido su obra dentro del postmodernismo. Davey, por ejemplo, parte del hecho de que en el postmodernismo, lo mitológico forma parte fundamental del mundo real y que aquellos escritores, entre los que incluye a MacEwen, que han seguido este enfoque literario han contribuido, en gran medida, a suavizar el tono pesimista que caracterizó a la literatura canadiense durante un largo tiempo:

> With mythology suddenly alive and contemporary (rather than imposed and artifactual), much of the pessimism which characterized earlier Canadian writing vanishes. For MacEwen, Nichol, George Elliott, Coleman, Marlatt, Kroetsch, our world is difficult but intensely rewarding (1974: 21-22).

Si bien es cierto que MacEwen muestra una percepción del ser humano y del cosmos que se inspira en la mitología y que ésta no actúa como vía de escape a otros mundos, como ocurría en el modernismo, sino como punto de conexión entre lo mítico y lo mundano[19], este hecho – a pesar de ser una característica indudable del postmodernismo– no la convierte en seguidora de este enfoque. El mito en MacEwen, como veremos en el apartado siguiente, está mucho más relacionado con sus fuentes de inspiración. Otros críticos han hallado otra

[19]En una entrevista MacEwen afirma: "I'm aware of the mythical proportions of life itself, the mythical shape of events" (Keeney Smith, 1983: 15).

serie de factores para incluir a MacEwen dentro del postmodernismo. Ian Sowton (1964), por ejemplo, considera que la escritora es ante todo una poeta comprometida con su entorno y que la poca accesibilidad de su lenguaje es el resultado directo de su intento por describir una realidad altamente compleja: "MacEwen's words imitate with power the complicated, crooked human heart savouring, wrestling its own and the race's difficulties" (121). Sin embargo, en el aspecto formal la escritora es más tradicional que experimental y tampoco observamos el compromiso social y político presente en otros escritores postmodernistas.

MacEwen ha sido también considerada como parte fundamental de un movimiento que tuvo lugar en la poesía canadiense de los años setenta, el cual se caracterizó por la aceptación optimista del paisaje canadiense. Leon Slonim (1974) en su ensayo "Exoticism in Modern Canadian Poetry" reúne a Gwendolyn MacEwen, Margaret Avison, Leonard Cohen, Earle Birney y Michael Ondaatje dentro de un mismo grupo por su rechazo ocasional, y a veces total, de la visión pesimista y desoladora que definió a los estudios sobre literatura canadiense durante un largo tiempo[20].

[20]De forma similar, D. G. Jones (1970) incluye a MacEwen como parte fundamental de su ensayo "The Courage to Be," publicado en su obra *Butterfly on Rock,* junto a escritores tales como John Newlove, Alden Nowlan, Leonard Cohen, Raymond Souster y Al Purdy, entre otros. Todos ellos se han caracterizado por iniciar una búsqueda de identidad entregándose sin ningún reparo a la complejidad del entorno canadiense. Del caso particular de MacEwen apunta: "Miss MacEwen evokes, and would also reject, the crude violence of place. It is a cry of exasperation, but also, finally, of sympathy. She would move beyond this Hell. Yet it is only by entering and taking possession of it that we may be able to do so. Only by digesting our world, in all its crude, complex, repugnant particularity, can we hope to transform it...It is not by shutting things out or destroying them that we shall turn the wilderness into a garden, but by taking them in and giving them human articulation. We shall remain haunted by the one word which has never yet been said" (100).

En cuanto a sus posibles influencias, Hart Crane, Dylan Thomas y Michael Ondaatje son los nombres que más se han relacionado con el estilo de su obra , comentario al cual MacEwen ha respondido de la forma siguiente: "Michael Ondaatje is my favourite Canadian poet. Yes, I can see that in terms of their lushness and their romanticism. Hart Crane is an influence of what he did with language. And Dylan Thomas for the same reason but less so" (Meyer & O'Riordan, 1984: 104). Blake y Yeats, especialmente éste último en su gusto por lo esotérico, la magia y la alquimia, son otras dos posibles influencias en su carrera, algo con lo que MacEwen, en otra entrevista, afirma estar totalmente de acuerdo: "Yes. Yeats is the overall strongest influence" (Keeney Smith, 1983: 17). Lo cierto es que MacEwen, como ella misma reconoció en diferentes ocasiones[21], no fue una gran lectora de literatura o de poesía por lo que ella misma admite no haber tenido grandes influencias literarias que hayan marcado su obra en uno u otro aspecto.

Su imaginación no se vio limitada por una época o un lugar determinado, aunque, como antes dijimos, en su primera etapa como escritora prefirió situar sus obras en países tales como Egipto, Israel o Grecia, para terminar al final de su carrera, como veremos

[21]Véase, por ejemplo, la entrevista concedida a Jon Pearce (1980) en la que contestando a las posibles influencias que inspiraron su obra MacEwen contesta: "In the sixties I read a lot of books — I read a great deal more at that time than I do now— but I was mainly reading for source material. I was reading history, I was reading psychology, I was reading books on myth and so forth, but I wasn't reading in any sort of systematic way....I was reading everything that came my way that interested me. But *I didn't read much literature. I don*'t *read— I never have read— much poetry*; I don't find it very enjoyable. The reading of poetry doesn't interest me very much, nor does the reading of other peoples' novels for instance. So I think what I'm trying to say in the end is that *I'm not a very big reader*..." (66, énfasis añadido).

especialmente en el capítulo seis, ubicándose en un paisaje particularmente canadiense. Tampoco se vinculó a una ideología política o cultural específica. Su cosmovisión es más universal que nacional y más individual que social. El tono de sus obras puede ser humorístico y/o extravagante, melancólico y/o irónico, pero siempre provisto de una gran profundidad psicológica y filosófica.

En cuanto a su dicción, podemos asimismo observar un cambio gradual a medida que avanzaba su carrera literaria. Así, la escritora pasa de un lenguaje científico afín a los descubrimientos y avances de la ciencia de principios y mediados del siglo XX– Einstein, Tesla, el primer viaje a la luna son temas recurrentes en sus primeros poemas– a un vocabulario mucho más íntimo y personal en sus últimas obras. Sin embargo, si hay algo que determine el estilo de sus poemas, como veremos de forma más detenida en el apartado siguiente, es la continua mezcla de registros lingüísticos diferentes que van del uso más coloquial al uso más formal del lenguaje; siendo éste siempre evocador de un mundo antiguo y sagrado. Así con frecuencia encontramos palabras como *arcane, demonic, magic, unspeakable, alphabet, dreamlike, mysterious, unknown*, etcétera. Sus colores son el azul, el dorado, el rojo y el amarillo del fuego y el negro plateado de la medianoche. Su lenguaje gira también en torno a las polaridades de la creación y la destrucción, del día y de la noche, del amor y del odio y en general refleja todas las paradojas presentes en la alquimia, el gnosticismo y el cristianismo.

Si cabe resaltar un aspecto negativo o una crítica desfavorable los críticos parecen ponerse de acuerdo en que, sobre todo al comienzo de su carrera, la falta de disciplina y de control era su más persistente flaqueza[22], lo cual desencadenaba, en no pocas ocasiones, en una visión demasiado personal de la vida y en imágenes oscuras y estridentes[23]. Este "aura de impenetrabilidad" de sus primeras obras, sin embargo, va paulatinamente desapareciendo a lo largo de los años, siendo los poemas de sus últimas colecciones los más accesibles. MacEwen reconoce la dificultad de entendimiento que sus obras podían provocar en el público lector y explica que se trataba de un periodo de aprendizaje y maduración en su carrera literaria:

> The poems I was writing for the first several years in my career were very complex, very private, very difficult, and often very enigmatic; and a lot of them I can confess now were also enigmatic for me. I was at times baffled by my own metaphors and images toppling one upon the other. I think the reason for this is that these were really my apprentice years as a writer and I was exploring and trying to make sense...out of a very complex world and out of my very complex reactions to it. It was many years before I found that I had the confidence to write a simple line, for instance, with the minimum number of images and metaphors. So the early poems are necessarily far more complex than the later ones (Pearce, 1980: 69).

[22]Bartley escribe: "If her urgency to communicate myth is not tempered by patience, not made accessible through dramatic situation, then, poetically, the result may be manipulated rhymes and dogmatic statement, or the excesses of private reverie" (1983: 6).

[23]Mandel, por ejemplo, habla de "atrocious puns, execrable metaphors, impossible analogies...a language which 'explodes for instance'"(1962: 70).

La exuberancia y oscuridad de sus versos es, como dijimos, siempre atractiva, por lo que críticas negativas de su poesía[24] terminan por convertirse en muestras de elogio y admiración. Esta visión paradójica de su obra es claramente expresada por Sherman en la cita siguiente:

> I am not at all sure why it is that I like and admire her poetry. Perhaps because she is so magnificently obscure, and that has always invited something like admiration. She casts such a thick and strangely woven cloth over her work that it is, at the best of times, translucent. But so skillful is she in her poetic craft that the reader is attracted again and again to her work, partly because so little can be fathomed at first reading, and partly because what it its, at one moment, clear, shifts in the next moment to a further extension of meaning, or even to new meaning (1972: 119).

La búsqueda alquímica de lo divino en lo mundano, junto con lo mitológico y lo mágico, son, como veremos en el apartado siguiente, temas que aparecen de forma reiterada en su obra y MacEwen los dramatiza de manera más eficiente cuando los aplica a la naturaleza humana. Para ello, hace uso de una voz flexible y coloquial que la distingue, además, de otros escritores canadienses que utilizan el mito como recurso estilístico, pero que lo acompañan de un tono lírico más tradicional, como es el caso de Jay Macpherson y

[24]Un caso similar lo encontramos en las siguientes palabras de Bowering: "Gwendolyn MacEwen gives eloquent testimony to the fact that artificial imagery can still be expressed with beautifully chosen sound patterns, and that is what makes her poetry worthwhile. Her very deliberate sound values, the choosing of syllables, result from an impulse to make up for discarded end rhyme...the images are young and feminine and surrealistic...Miss MacEwen's [poetry] strikes as competent 'scored' music. Unfortunately, it is often difficult to make out what she is singing about" (1962: 66).

Eli Mandel. Gran parte de la simbología presente en la obra de MacEwen se basa en el estudio del *yo*. La autora explica: "I try, through my work, to recapture links with the Jungian consciousness, with the mythical and magical...since I feel man's only hope lies in these" (Kilpatrick, 1993: 39).

MacEwen crea, en ocasiones, universos de fantasía que parecen poseer una autonomía propia, pero éstos casi siempre parten de un referente externo que permite al lector imaginarse su existencia y seguir con la mirada fija los recovecos que la escritora recorre mediante sus palabras e imágenes. La obra de MacEwen describe la angustia de vivir y la profundidad del pensamiento. Su escritura va en busca del misterio de la existencia, guiándose siempre por la vía de la belleza. Persigue a su vez el arcano convencida de que todo el proceso de la existencia acontece en el universo de los sentidos. Lo inefable, la vida, la muerte, los sentimientos y la espontaneidad se revelan, además, a través de la sensualidad y del misticismo, pero siempre acompañados de un lenguaje que acepta de antemano la existencia de los opuestos. En su obra, el arte es sinónimo de revelación y profecía. Es una expansión de la conciencia que recrea el mundo y ayuda a descubrir y a conocer el alma.

Los sueños son igualmente importantes en su obra. Forman parte de un todo al que se llega a través de la unión del consciente y del inconsciente del ser humano. Su lenguaje transforma lo cotidiano en etéreo, proporcionando a su obra un tono totalmente innovador y peculiar, que ha hecho que un crítico y poeta como Douglas Barbour afirme: "She is a

wonder, a phenomenological mythicist, a poet of legendary process– however everyday *becomes* supernatural reality" (1975: 748-749).

La obra de MacEwen manifiesta el esplendor de una vida que acepta de antemano el horror y la tragedia, pues sólo así puede llegar a una percepción global del mundo. A modo de conclusión, citamos el poema titulado "The Eventual Poem for Gwendolyn", escrito por su amigo, crítico y poeta Tom Marshall. En él podemos apreciar no sólo la personalidad de MacEwen, sino también algunos aspectos de su vida y obra, que hemos mencionado en este apartado:

THE EVENTUAL POEM FOR GWENDOLYN

She often lived on the edge, needed edge,
ecstasy, and paradise as a steady diet.
Oh, she could function in this world, all right,
but often wanted to storm some other one
instead of just allowing it just to happen
casually, a quiet unfolding in the backyard
of Worldmind, or in those
cat-haunted back alleys
of the Annex
the dreaming City...

Of course, she did both.
She did allow it just to happen
like that, and she did

try to force it with vodka and sex.
She was about as consistent
as most of us who chase
or ever have chased Absolutes.

Gwendolyn, you were generous,
and brilliant, and angry, and impossible,
and several other things
I'll think of later.

You caught the rhythms
of Worldmind
thinking itself out loud on the bicycle-busy streets
folding upon themselves, "falling
in and out of the world's vision" forever.

It's all one stretching thing
past and future
gathered into one stretched moment
that you felt unfolding
all around you, that we touch
still, entering your poems and
feeling World's one poem endlessly unfold.[25]

Aunque la dificultad de expresar lo inefable en la poesía de MacEwen queda notablemente relegada a sus primeras publicaciones, algunos críticos han continuado considerando tanto su visión como lenguaje oscuro y extravagante. Esto junto, con el hecho

[25]Incluido en su ensayo "Several Takes on Gwendolyn MacEwen" (1989: 83).

de que la escritora nunca perteneció al mundo académico ha contribuido en gran medida a que haya caído eventualmente en el olvido. Hoy en día, MacEwen es mucho más recordada por la historia de su vida que por su propia obra. Sin embargo, leer sus poemas continua siendo "an exacting but delightful pleasure", como comenta Atwood, "though not one without its challenges and shadows" (1993a: xii).

2.2. El análisis de los arquetipos míticos en la poesía de Gwendolyn MacEwen

El Hebreo fue la primera lengua extranjera que despertó el interés de MacEwen. Le fascinó especialmente la forma en que cada letra de su alfabeto representaba una cosa determinada y a su vez una serie de asociaciones, lo que permitía a los poetas crear muchos juegos de palabras y un rico sistema de alusiones. Cada una de las veintidós letras que forman el alfabeto están profundamente vinculadas a la Cábala y a otras fuentes hebreas. Y probablemente ésta sea una de las pocas lenguas del mundo que estén tan relacionadas a la religión y la cultura. En la introducción de su obra *Adam's Alphabet*[1], MacEwen escribe:

> It is...in the books of the Cabala, the mystical writing of the Jews, that we find a sense of alphabet, a sense of letter which is a more significant one. The 22 letters of the Hebrew alphabet are given definite interpretation and function–the intriguing concept, for example, that the world was created by these 22 letters. The eternal Tetragrammaton, the creative Word, the ineffable name of God –YHVH–are the four sacred letters which can correspond to the four elements of creation (Atwood & Callaghan 1993: 17).

[1]Esta obra sólo existe en manuscrito y ha sido reeditada en parte por Atwood y Callaghan en *The Poetry of Gwendolyn MacEwen* (1993). MacEwen la escribió cuando tenía menos de veinte años.

El tetragrámaton o nombre secreto de Dios, se compone pues, en Hebreo de cuatro letras, como en muchos otros idiomas, y encierra dentro de sí a los cuatro elementos. El hecho de que los hebreos crean que el mundo fue creado por las 22 letras que forman el alfabeto es muy significativo, pues la suma de sus dos cifras en la Cábala vuelven a sumar cuatro[2]. El cuatro es el número que retorna a la Unidad, cifra que compone, como hemos visto, el nombre inefable de Dios. En el *Diccionario de símbolos* (1995) de Chevalier y Gheerbrant leemos:

> Puesto que el estudio de Dios (teología) está ligado al del Ser (ontología), estos dos términos se confunden a menudo y cada uno de ellos se toma como símbolo del otro...El nombre de Dios no es más que un símbolo para recubrir lo desconocido del Ser, mientras que el Ser no es sino otro símbolo para remitir al Dios desconocido...Dios es y simboliza el Uno, hacia el cual tienden todas las manifestaciones, la Vida, en la cual se realiza toda vida...Todos los seres aparentes y sensibles de la naturaleza son participaciones del Ser (422).

Además en la Cábala cada letra corresponde a un número, que determina así las relaciones simbólicas entre los elementos. El paso de la palabra a la realidad y de la realidad a la palabra despierta mucho interés en MacEwen, como veremos por ejemplo en su poema "Poems in Braille" (*BB* 4). El lenguaje es el medio de comunicación entre los hombres, pero es también, a través de la oración y de la invocación, el medio de comunicación del ser con

[2]Analizaremos el significado del número cuatro como arquetipo posteriormente.

Dios. Es el Logos; el instrumento "de la inteligencia, de la actividad o de la voluntad divinas de la creación" (Chevalier & Gheerbrant 1995: 635). Así en el Evangelio según San Juan leemos: "Al principio ya existía la Palabra, y la Palabra estaba junto a Dios, y la palabra era Dios. *Ella* estaba al principio junto a Dios, Todo llegó a ser por medio de ella; y sin ella nada se hizo de cuanto fue hecho. En ella estaba la vida, y esta vida era la luz de los hombres" (1,1-27)[3]. La palabra es, por tanto, símbolo de revelación. Y cada una de las letras del alfabeto hebraico posee, según los cabalistas, una potencia creadora que el ser no puede llegar nunca a conocer. En su deseo de llegar a entender la naturaleza humana y la presencia divina en el hombre MacEwen desarrolla toda una simbología en torno a los cuatro elementos, invocando la figura de Dios. La importancia del nombre como dimensión esencial del individuo es una constante en la obra de esta escritora. Conocer el nombre y pronunciarlo permite ejercer una potencia sobre el ser o el objeto mencionado. El nombre es la esencia de la cosa nombrada, pero todos los nombres están prisioneros en las letras del discurso. El universo es el producto de todas esas letras, pero éstas sólo se manifiestan en el hombre. "El conocimiento del nombre", apunta Christian Jacq, "es el verdadero conocimiento. Pronunciar el nombre es construir una imagen espiritual, revelar la esencia del ser. Nombrándolo *creamos*. Al conocer los verdaderos nombres, que están ocultos al profano, experimentamos su dominio" (1999: 70).

[3] Ausejo, ed. (1991: 1097).

Nadie sabe cuál es el verdadero orden de los alfabetos que constituyen las distintas lenguas. La escritura intenta desvelar dicho misterio para así poder expresar lo inefable. La diversidad infinita de la combinación de las letras representa las distintas criaturas que provienen de la Unidad:

> La letra aparece entonces como símbolo del misterio del ser, con su unidad fundamental proveniente del Verbo divino y su diversidad innumerable, resultado de sus combinaciones virtualmente indefinidas; es la imagen de la multitud de las criaturas, incluso de la propia sustancia de los seres nombrados (Chevalier & Gheerbrant, 1995: 641).

MacEwen, al igual que los antiguos egipcios, cree en el poder creador del lenguaje. Al pronunciar o invocar el nombre de Dios, a través del uso reiterado de una rica simbología basada en los cuatro elementos, la escritora está, pues, reviviendo la presencia divina[4]. La escritura es entendida en este contexto, por tanto, como la manifestación del Verbo.

En su intento de descubrir el origen de la imaginación material, cuya función es excavar en el fondo del Ser buscando lo primitivo y eterno, Bachelard retorna a las cosmologías antiguas que parten de la ley de los cuatro elementos en todas sus

[4]Chevalier & Gheerbrant a este respecto apuntan: "El tetragrámaton divino está cargado de energía; por ello se utiliza en las incantaciones. El nombre se pronuncia en voz alta, toda la tierra se conmueve de estupor; por esa razón los doctores judíos querían conservar secreta su pronunciación. Divulgarlo era permitir a los hombres impíos y a los brujos usarlo para mal" (1995:755). Para el significado simbólico del nombre véase las páginas 754-756 de la misma fuente.

manifestaciones. Los cuatro elementos para él actúan como materia prima sobre la que actúa la imaginación y conduce a un estado de total trascendencia y sublimación. Además, para este filósofo francés los cuatro elementos son definidos como "hormonas" de la imaginación puesto que contribuyen a que grupos de imágenes inicien una "íntima asimilación" con lo real. Creemos que éste es también el caso en la poesía de Gwendolyn MacEwen. La evocación de los elementos hace que cada uno de sus poemas le aporten la energía y creatividad suficientes como para seguir buscando incansablemente la esencia inefable de Dios en el hombre. Su poesía es, pues, una herramienta de autoexploración y conocimiento:"My life and work are so interrelated that one always implies and defines the other...As the horizons of the world widen for me the poetry moves parallel, shifting, forming new complexities and sudden simplicities"(Atwood & Callaghan, 1993: 37)[5]. Su escritura intenta revelar: "this overwhelming sense of the oneness, the rightness, the wholeness of all life and all experience" (Pearce, 1980: 68).

Como antes dijimos, MacEwen se sintió muy atraída por la manera en que el alfabeto hebreo remitía a una cosa y a una serie de asociaciones a la vez. Cada una de las letras del tetragrámaton aludiría a uno de los cuatro elementos y a una serie de conceptos ligados a ellos:

[5]A este respecto Dietz apunta que MacEwen pertenecería a un grupo de poetas que "conciben el poema esencialmente como un intermediario, como un mero instrumento para comunicar una realidad y unas percepciones que son de naturaleza extrapoética." Y enseguida añade: [MacEwen] "prefiere la *vida* a la *poética*, y...lo que verdaderamente le importa, como escritora, es lo que está fuera del poema, su impacto en la vida y las realidades extrapoéticas que lo circundan" (1987: 110).

Y—iod—vida, fuego

H—he—mente, agua

V—vau—verdad, aire

H—he—amor, tierra

MacEwen acompaña el aspecto visionario de su obra con símbolos enriquecedores y variados que le permiten crear un mosaico de bellas y oscuras imágenes que, lógicamente, se reflejan en el lenguaje. De esta forma, éste describe la totalidad de la paradoja: la destrucción y la creación, lo material frente a lo espiritual, la mente y el cuerpo, la bondad y la maldad, el amor y el odio, y, en definitiva, todas las estructuras binarias provenientes del cristianismo, la alquimia y el gnosticismo. Estas polaridades, además, son aplicadas por MacEwen al terreno de la psicología, es decir, al consciente y al inconsciente de la psique humana.

La naturaleza de su cosmovisión puede llegar a ser tan profunda y personal, que muchas veces es complicado entender lo que la escritora quiere realmente comunicar. La escritura es su forma de plasmar su propia exploración del mundo y de sí misma. Es por eso por lo que MacEwen hace uso de ciertos símbolos e imágenes que se repiten y matizan a medida que avanza su obra y su conocimiento del entorno y de la naturaleza humana. Estas

repeticiones lingüísticas, que actúan como pistas o claves para el lector, aparecen en contextos diferentes y se entrecruzan muchas veces, entre uno y otro poema. Y esto junto con su anhelo de unir lo concreto y cotidiano a lo trascendente y etéreo proporciona a su obra un carácter distintivo e innovador:

> Ciertamente no es habitual, no ya en el Canadá, sino en la literatura en lengua inglesa del último cuarto de siglo, tropezar con un autor al que no le arredre ejercer un papel yeatsiano entre celebratorio y profético, y que arrastre con todas las consecuencias la composición de una literatura que, como la de Robert Graves– acaso el más precursor en su lengua – se vale de las estructuras míticas del pasado para hablar de una experiencia humana atemporal y moderna (Dietz, 1987: 109).

El recurso estilístico o la estrategia poética utilizada por MacEwen para expresar esta fusión entre el pasado y el presente es el mito, que ella concibe como el puente existente entre el mundo real y el mundo de los sueños. En su obra, estos dos mundos forman una unidad, y su objetivo como escritora es, precisamente, encontrar la relación existente entre ambos:

> In my work I am concerned with finding the relationships between what we call the 'real' world and that other world which consists of dream, fantasy and myth. I've never felt that these 'two worlds' are as separate as one might think, and in fact my work as well as my life seems to occupy a place–you might call it a kind of no-man's land–between the two (Pearce, 1980: 72).

Consecuentemente, las experiencias cotidianas adquieren, para la autora, un carácter universal pues se revisten del misterio y de la magia existentes en la naturaleza del mito. Estas experiencias, apunta MacEwen en la misma entrevista, "seem to capsulize and give new force to the age-old wonders, mysteries and fears which have always delighted and bewildered mankind" (Pearce, 1980:72). La autora, asimismo, crea ambientes de magia y fantasía que más que alejar al lector de la realidad lo que hace es inducirle a que la contemple. La primera sensación al leer su obra es la de sentirse arrastrado bajo el efecto de la hipnosis a un mundo antiguo, mítico y de fantasía. Sin embargo, pronto descubre que ese mundo de sueños es sólo el medio usado por MacEwen para acentuar su compromiso personal con un mundo complejo y contemporáneo en el que el mito se halla inmerso:

> Reality is an overwhelming thing for me. Every day for me is an overwhelming experience which requires continual analysis and understanding, and I can only understand reality in terms of this vast complex of mythological images and psychological truths (Sullivan, 1994: ix).

Por tanto, al igual que otros escritores canadienses tales como Northrop Frye, Robertson Davies y Jay Macpherson, la autora se ocupa de la conexión existente entre la vida y el mito, sobre todo en lo que se refiere al mundo de la magia y la antropología.

Y aunque su sentido del mito y de lo arcano provienen en parte de sus numerosas fuentes de inspiración, que como apuntábamos en el apartado 2.1. incluyen a la Cábala, el

gnosticismo, la psicología de Jung, el Tarot, Jacob Böhme y especialmente la alquimia– para MacEwen el mito sólo tiene sentido si es luego trasladado al mundo real, al mundo de los sentidos. Ésta es, como afirma Frank Davey, una de las paradojas que mejor ha sabido retratar la autora a lo largo de toda su carrera literaria: "For Canadian writers, the most salutary union of opposites MacEwen has achieved is this one in which the mythological and the experiential become inseparable faces of one living reality"(1974: 178).

Por otro lado, MacEwen demuestra ser consciente de la era tecnológica contemporánea, pero su objetivo al mostrar estos temas no parece ser el de ofrecer una solución a la vida fragmentaria y caótica del presente; bien sabe ella que la poesía no puede lograr tal cosa. Más bien, su deseo es aportar una nueva percepción del mundo y enseñar al lector a hacer lo mismo. Pues, como ella argumenta en distintas ocasiones, es tarea de todos crear un mundo mejor.

Su continua búsqueda de la totalidad a través de la unión de naturalezas opuestas (esencial tanto en su obra poética como narrativa) la conduce, cual ave fénix, al encuentro paulatino de la síntesis y a la obtención de la energía necesaria para comenzar una nueva obra. De esta manera, Ellen D. Warwick (1996) argumenta que una vez que MacEwen ha acumulado toda esa energía creativa y la ha sintetizado en forma de poema, historia o novela, la necesidad de seguir creando se interrumpirá momentáneamente hasta la llegada de una próxima epifanía. La vida y la literatura, por tanto, deben ser analizadas como un

proceso en evolución y no como algo acabado: "once everything is caught, taken in, synthesized, the need for poetry, will be gone. Thus, both poetry and life exist not as completion, but as process" (Warwick, 1996: 34). La fusión de los opuestos conduce, además, a un fin trascendental en el sentido de que se aspira alcanzar un estado mayor de espiritualidad y conocimiento, que a menudo es referido por MacEwen como un segundo nivel de la realidad y que constituye una constante en su obra (Bartley, 1983: 17). Esta idea está directamente relacionada con el proceso de *individuación* junguiano, que es el objetivo final de la psicología analítica. Y consiste en llegar a la autorrealización por medio de una dialéctica entre lo consciente y lo inconsciente. Es por esta razón por la que se manifiesta especialmente en los sueños, en mitos, ritos y obras de arte. El proceso de *individuación*, además, posee el mismo carácter progresivo que la obra de MacEwen. No presenta un fin delimitado, sino que siempre está sujeto a un devenir continuo que nunca finaliza, y que es a menudo expresado en la poesía de esta escritora a través de la metáfora de la danza y del mito del eterno retorno. Su meta es alcanzar la perfección, pero ésta nunca podrá conseguirse, pues un nuevo ciclo comenzará con nuevos objetivos. A lo más que se llega, como ya apuntamos, es a conseguir un equilibrio entre los distintos elementos bipolares de la condición humana. De ahí que MacEwen insista reiteradamente en que la fusión de los opuestos se produzca. En su obra –al igual que en el proceso de *individuación*– los elementos antagónicos pero complementarios se manifiestan a través de las dualidades

consciente e inconsciente, día y noche, sol y luna, femenino y masculino, luz y sombra, bien y mal, y *Yahvé* y ser humano. Una musa masculina de naturaleza mercuriana, sobre la que volveremos en repetidas ocasiones, es la que procura que este equilibrio entre naturalezas opuestas tenga lugar, encarnándose en múltiples máscaras. La musa en MacEwen representa, en la mayoría de las ocasiones, su *animus,* es decir, su lado masculino. Otras veces, sin embargo, observamos otros personajes que no interpretamos como su musa, sino que parece tratarse de la *persona*, concepto utilizado por Jung para referirse a la "envoltura del yo" o "máscara social" (Wyss, 1975: 304).

El proceso de *individuación* o de desarrollo del ser humano está, consecuentemente, representado a través de una serie de renacimientos simbólicos y cíclicos, a menudo ilustrados mediante la metáfora del recorrido del sol en la poesía de MacEwen, y por tanto, a través del arquetipo del Fuego. Cada vez que el sujeto consciente establece un diálogo con el inconsciente[6] se enriquece de nuevos contenidos arquetípicos, haciendo "renacer" la conciencia racional a una existencia superior. Este proceso está directamente relacionado con la alquimia, la fuente de inspiración más importante en la obra de esta escritora. El *sí-mismo*[7] es el arquetipo gobernante del inconsciente colectivo al que el *yo* queda sujeto durante el proceso de *individuación*. El *sí-mismo* y el *yo* son el sol y su satélite,

[6]Este paso es conocido como el "regreso al seno materno". Véase Vásquez (1981).

[7]Los psicoanalistas se refieren a este arquetipo con distintos nombres: *Selbst*, *Self* indistintamente. Utilizamos la traducción al castellano más frecuente: el *sí-mismo.*

respectivamente. El hombre pues se representa como un microcosmos en busca de un macrocosmos ilimitado, como veremos en muchos poemas de MacEwen. Éste es, por tanto, el arquetipo o eje central de todos los demás arquetipos, tanto en la psicología analítica junguiana como en la obra de esta escritora canadiense. Para que el proceso sea satisfactorio, el individuo debe comenzar por la introspección, es decir, debe expandir su conciencia hasta el ámbito de lo inconsciente; reconocer no sólo la realidad exterior, sino también aquélla que está oculta. La autoexploración interior o introspección es una constante en MacEwen. A menudo la autora propone esta práctica como solución a los problemas del hombre y de la sociedad contemporáneos. Sólo partiendo de la aceptación de la *sombra* o lado oculto del ser, podrá el hombre cambiar la realidad fragmentaria que él mismo ha creado. Aunque el hombre ha intuido la presencia del *sí-mismo* desde la antigüedad, el hecho de que el proceso de *individuación* se ponga en marcha depende, en gran medida, de la voluntad individual. Esta voluntad a la que MacEwen se refiere, como veremos, con la expresión "wilful hunger" o "golden hunger" siguiendo la tradición gnóstica, se manifiesta, la mayoría de las veces, por medio de impulsos creativos y epifánicos, que surgen, prioritariamente, cuando el *yo* intenta llegar a un estado más profundo y escucha a su inconsciente sin intentar manipularlo. El *sí-mismo* tiene una conexión directa con lo religioso y divino pues aspira a alcanzar la totalidad del Hombre Cósmico. Según el testimonio de muchos mitos, el Hombre Cósmico no alude solo al origen, sino también al

objetivo final de toda la creación. MacEwen, como veremos, evoca este símbolo en muchos de sus poemas. Desde un punto de vista psicológico, además, la realidad psíquica de toda persona está orientada hacia el símbolo arquetípico del *sí-mismo*. Por tanto, la *individuación* no es meramente una cuestión espiritual, sino que constituye el enigma de toda vida humana[8]. Y esta búsqueda puede ser interpretada o bien como "voluntad de Dios" o bien como una actitud instintiva. En el caso de MacEwen pensamos que se trata más bien de lo segundo[9]. No obstante, debemos decir que cuando Jung habla de Dios no lo hace en sentido cristiano, sino que al igual que el término griego *daímôn*, expresa la idea de un poder que viene al hombre desde fuera y con efecto determinante.

En nuestra civilización, el Hombre Cósmico ha sido, en gran medida, identificado con Cristo. Y es para Jung la figura que, de forma más clara, representa al arquetipo del *sí-mismo*:

> Cristo, como héroe y hombre-dios, significa psicológicamente el *sí-mismo*; representa la proyección de este arquetipo, el más importante y central de todos. Funcionalmente, le corresponde la significación del señor del mundo interior, de lo inconsciente colectivo. Como símbolo de la totalidad, el *sí-mismo* es una *coincidentia oppositorum*; por lo tanto, entraña a la vez luz y tinieblas. En la figura de Cristo se han separado los contrarios unidos en el arquetipo: por una parte, el luminoso hijo de Dios; por la otra, el diablo. La unidad

[8]Véase a este respecto von Franz (1968a: 157-254).

[9]Jung opina, sin embargo, que la primera interpretación, es decir, el entender el arquetipo del *sí-mismo* como "voluntad de Dios" es, psicológicamente, la más adecuada, pues se encuentra más acorde con la vida psíquica ancestral. Véase Jung (1992: 39-40).

> originaria de los contrarios puede reconocerse todavía en la unidad primitiva de Satanás con Yahvé. Cristo y el dragón del Anticristo se parecen enormemente en la historia de su aparición y en su significación cósmica (Jung, 1993: 372).

En el Antiguo Testamento se hace referencia a esta misma figura como "el Hijo de Dios" y en el misticismo judío se habla de *Adán Kadmon*[10]. En el Oriente, por otra parte, se le suele relacionar con Krisna o con Buda. MacEwen hace en su obra alusión tanto a Cristo como a *Adán Kadmon*. La encontramos especialmente en su primera novela *Julian the Magician* (1963), pero también en el resto de su obra poética. A menudo, además, la escritora identifica a esta imagen arquetípica del *sí-mismo* con el arcano del Mago, como podemos observar en el título de esta novela.

La diversidad de ejemplos en diferentes civilizaciones y en distintas etapas históricas muestra la universalidad de este símbolo del *sí-mismo*. Su imagen está presente en la mente del hombre como una meta y como la expresión más profunda del misterio que encierra la vida. Como este símbolo expresa la totalidad, éste es, a menudo, concebido como un ser bisexual. De esta forma, el *sí-mismo* reconcilia una de las parejas de opuestos más importantes de la psicología: lo femenino y lo masculino. A menudo, la musa de MacEwen es representada como un andrógino para mostrar que la fusión de los opuestos ha tenido lugar.

[10]Véase Scholem (1998: 122-124).

Los arquetipos siguen un orden de aparición según el grado de evolución del sujeto[11]:

1. Arquetipos de la "Persona" y la "Sombra" que equivalen a los aspectos inconscientes del propio sujeto.

2. Alma: *Animus* para la mujer y *Anima* para el hombre. Supone la toma de conciencia de las cualidades del otro sexo.

3. Arquetipos del conocimiento y el origen: el "Sabio anciano" y la "Magna Mater".

4. Arquetipos de la profundidad humana y los místicos: el "Sí-mismo", la "Cuaternidad", el "Mandala" y el "Niño Divino".

MacEwen muestra a los arquetipos a través de la presencia de los cuatro elementos, pues su objetivo es expresar la esencia divina del ser. Pero, ¿se respeta este orden de aparición y de evolución? ¿están todos estos arquetipos presentes en su obra? Intentaremos resolver estas cuestiones en el posterior análisis.

Jung en su ensayo "Psychology and Literature[12]" (1930) afirma que la experiencia visionaria es primordial en el entendimiento de la naturaleza humana. Los escritores que se inclinan por este tipo de arte poseen, según su opinión, un conocimiento más completo de

[11]Estas teorías aparecen expuestas en toda la obra de Jung publicada a partir de 1912, especialmente en Jung, ed. e introd. *Man and His Symbols* (1968); *Arquetipos e inconsciente colectivo* (1982a) y *Formaciones del inconsciente* (1982b).

[12]Este ensayo ha sido reeditado en Lodge, ed. (1990: 175-189).

la realidad. Son conocedores del lado oculto de las cosas, al igual que los profetas. Muchos de estos escritores a los que Jung denomina "visionarios" utilizan el mito para plasmar su visión; compuesta de imágenes arquetípicas que surgen del inconsciente colectivo. Y MacEwen pertenece, indudablemente, a este grupo de escritores. En una entrevista celebrada en 1982, la poeta sostiene que el artista tiene la responsabilidad de encontrarle sentido a la vida y a los dilemas del ser humano:

> I've always felt that it isn't enough to write poems about how happy or how sad I am, or for that matter about my own personal condition as such. I have to go beyond that. My own state becomes significant only when it reflects something universal (Robert Sward, 1982: 6).

Sin embargo, la visión a la que Jung se refiere es siempre mucho más amplia de lo que el mito puede llegar a plasmar. Su carácter es prácticamente inefable y el poeta debe refugiarse en multitud de fuentes con el fin de expresar al menos una cantidad ínfima de esos conocimientos. La visión del poeta suele estar repleta de aparentes contradicciones y paradojas, por lo que éste, siguiendo la misma línea, debe hacer uso de imágenes un tanto confusas e impenetrables (Jung, 1990: 183). Esta es, sin duda, la línea que MacEwen sigue especialmente en los primeros años de su carrera. Su poesía es críptica con imágenes prácticamente inaccesibles. Además, la paradoja es uno de los recursos más utilizados por ella, tanto en su obra poética como en la narrativa. Y es que según nos informa nuevamente

Jung:

> La paradoja es uno de los supremos bienes espirituales; el carácter unívoco, empero, es un signo de debilidad...Sólo la paradoja es capaz de abrazar aproximadamente la plenitud de la vida, en tanto que lo unívoco y lo falto de contradicción son cosas unilaterales y por tanto inadecuadas para expresar lo inasible (1957: 26).

De esta manera MacEwen (1966), en su obra *A Breakfast for Barbarians* escribe: "only because my poemas are lies do they earn the right to be true"(26). Y aunque la escritora se inspira, como hemos visto, en fuentes que están totalmente definidas, éstas son, no obstante, utilizadas por ella de forma espontánea o accidental (Bartley, 1983: 12). Los paralelismos existentes entre aquéllas y su obra son, por tanto, reflejo de sus numerosas lecturas, "preocupaciones, hallazgos y fantasmas personales" (Dietz, 1987: 113). Las fuentes actúan no sólo como catalizadores de creatividad, sino también como elementos de descubrimiento y entendimiento tanto para la poeta como para el lector a la hora de analizar las imágenes y los símbolos presentes en su obra. Si pudiéramos aplicar un sólo adjetivo que definiera la naturaleza de la obra de Gwendolyn MacEwen éste sería, como apunta Bartley (1983: vi) el de "exploratorio", pues todas sus obras se basan en la búsqueda de una visión particular. Sin embargo, la naturaleza de tal visión puede ser tan profunda y mística que, en ocasiones, es complicado saber lo que la escritora quiere realmente comunicar, pues como Bowering sostiene: "MacEwen... is not an immediate poet in this time of immediacy" (1964:

70).

Debido a la doble naturaleza de la que parte, MacEwen crea un mundo que es hermoso y a la vez violento; mágico y a su vez familiar, de continuo sufrimiento, pero también de éxtasis. En su intento de expresar una percepción completa de la realidad debe pues describir tanto la alegría como la pena, la vida como la muerte. Pero su visión es siempre optimista, como observamos en la siguiente declaración: "I write basically to communicate joy, mystery, passion...not the joy that naively exists without knowledge of pain, but that joy which arises out of and conquers pain"(*BB* 1). Para describir con autenticidad este mundo la escritora hace uso especialmente de tres herramientas estilísticas: el mito, la metáfora y el símbolo. "These are as much a part of my language as the alphabet I use", afirma (Colombo, 1971: 64).

El mito, su estrategia poética por excelencia, es utilizado en su obra no sólo desde una perspectiva artística, sino también personal. Éste define los límites de su percepción y describe la otra cara de la realidad: su lado mágico e interior. El mito es, en su obra, la puerta secreta que la conduce hacia las eternas energías del cosmos, frecuentemente expresadas a través de los sueños, como veremos en muchos poemas. Desde un punto de vista formal, el mito es representado a través de la totalidad de la paradoja, de la lógica invertida, y de la yuxtaposición constante de lo profundo y lo profano en su intento de

describir fielmente la naturaleza del ser. Al igual que Yeats, MacEwen busca mantener la danza y el mito de la realidad en movimiento[13]. Al intentar ver el lado mítico de la realidad, o dicho con otras palabras, al aplicar lo mitológico a nuestra vida cotidiana, MacEwen convierte el mito en algo vivo. Su objetivo es adquirir la "encarnación de lo mitológico" (Davey 1983), y transformar lo mágico en algo más palpable y próximo al mundo circundante. Desde este punto parte Davey para afirmar que esta escritora no utiliza el mito como un recurso ornamental, sino de forma *cinética*, es decir, como un proceso en movimiento que se expande y desarrolla a lo largo de toda su obra (1983: 57). La principal diferencia entre el mito utilizado como recurso ornamental y el mito cinético radica en que el primero presenta una estructura rígida, en la que los personajes aparecen encasillados, es decir, los personajes son elegidos según el mito que se quiera exponer. El mito cinético, en cambio, expresa precisamente lo contrario: el movimiento y el fluir de lo mítico en lo mundano, de lo fantástico en lo real. Por tanto, el dato más significativo del mito cinético es el concepto de proceso en el que se ve envuelto; un proceso en el que tiene lugar la desintegración y renovación constantes, y que está siempre presente en la imagen arquetípica del Fuego como MacEwen expone en su poema "The Discovery":

THE DISCOVERY

[13]Véase Johnston Graf (2000).

do not imagine that the exploration
ends, that she has yielded all her mystery
or that the map you hold
cancels further discovery

I tell you her uncovering takes years,
takes centuries, and when you find her naked
look again,
admit there is something else you cannot name,
a veil, a coating just above the flesh
which you cannot remove by your mere wish

when you see the land naked, look again
(burn your maps, that is not what I mean),
I mean the moment when it seems most plain
is the moment when you must begin again (*SM* 30)

El objetivo de MacEwen como escritora es, pues, convertir la palabra en mito, en algo palpable[14] y asequible: "MacEwen has...to seek the flesh of situation to give the ideas of her poetry living artistic form"(Davey, 1983: 71). El carácter que la escritora da al mito es, además, universal pues el dolor, el gozo, la felicidad, la angustia, lo individual humano, lo perdurable y común a todos los hombres, en todas las épocas desemboca

[14]El carácter táctil del mito y del lenguaje es una imagen habitual de la poética de MacEwen y es expresada a través de la metáfora del *braille*, como veremos en el poema titulado precisamente "Poems in Braille" y en algunos otros donde también está presente.

irremediablemente en un mundo complejo en el que lo particular, lo individual y lo trascendental se convierten en algo universal. De hecho, como apunta Newman, ésta es una de las definiciones más comunes del mito: "myth unites a particular story to a universal story and asserts their integrated wholeness" (1982: 129). Sin embargo, el mito en MacEwen es también portador del arcano, como ya hemos visto, por lo que necesitamos complementar la definición anterior con ésta expuesta por Andrew von Hendy:

> Myth is seen as both the vehicle and the repository of permanent truth unavailable to mere rationality: a repository, if considered as a record of past imaginative acts, a vehicle, if considered as the mythopoeic act itself. Myth becomes the other of Western secularism, a route to religious trascendence, a grounding for the substantive self as synthesizer of truth (1993: 149-150).

Efectivamente, el mito en MacEwen tiene un carácter religioso, o mejor dicho, místico[15]. Es portador de la Verdad y revelador del arcano. Y como otros escritores de la historia de la literatura tales como Blake y Yeats, MacEwen crea su propia mitología del mito. Sin embargo, debemos matizar este concepto. Más que una mitología en sentido estricto estamos como apunta Harding-Russell ante "an amalgam of mythologies in which a private myth of mythologies as an organized structure of ideas develops" (1985: 15). Su

[15]Al igual que Jung, MacEwen ofrece una visión de la experiencia religiosa independiente de la fe tradicional y al igual que éste también le fascina lo "religioso" como mundo interior arquetípico.

interés, además, no se dirige únicamente a los componentes tradicionales de la mitología, tales como el mundo de los dioses y diosas, los conceptos de creación y destrucción, el mundo de las musas, etcétera sino también, como hemos venido diciendo, a su entorno más inmediato.

Afirmaciones y convicciones tan directas acerca del arte y de la cultura han alejado a MacEwen, como apuntábamos en el apartado anterior, de una identificación con las principales corrientes literarias de la literatura anglocanadiense, pero a su vez inducen a que la relacionemos con la búsqueda de una visión universal en la que, si no todas, la mayoría de las manifestaciones y permutaciones de la vida, puedan ser repentinamente integradas y comprendidas, y así poder afirmar que "all worlds, all times, all loves are one." (*SM* 68).

La poeta se inspira en lo místico y oculto de las cosas. Sus paisajes e imágenes parecen pertenecer a un mundo de sueños en el que no existen los lazos y las convenciones del espacio y del tiempo. Sus personajes son simbólicos y sus movimientos ritualistas. Y ese carácter universal que acompaña frecuentemente a sus poemas retorna finalmente a ella misma, como veremos que ocurre en el poema titulado "The Breakfast". Tanto los poemas como las novelas y relatos de MacEwen logran dar sustancia al mito, mostrando a una escritora que vive de lleno los aspectos mundanos y domésticos de la vida. Y aunque ya desde sus primeras obras el mito es presentado de forma convincente, su obra constituye un proceso mitológico en formación. De esta forma, la escritora introduce en cada una de sus

obras uno o varios elementos nuevos que contribuyen a que dicho proceso continúe y se enriquezca. Por ejemplo, en *The Shadow-Maker* (1969), la exuberancia de *A Breakfast for Barbarians* (1966) desaparece para abrir paso a la oscuridad, al mundo nocturno. En *The Armies of the Moon* (1972) encontramos el deseo constante de establecer un equilibrio entre las distintas polaridades, que, aunque presente en el resto de su obra, aparece aquí de forma más realzada; la luz y la sombra, lo divino y lo humano, lo exótico y lo inmediato son iconos que forman parte de la estructura del mito en su totalidad, y ésta es reconocida a través de su reiterada aparición en los textos. MacEwen actúa, pues como alquimista del proceso creativo que conforma su obra[16]. Precisamente en esta última colección, *The Armies of the Moon*, MacEwen incluye una secuencia de nueve poemas, titulada "The Nine Arcana of the Kings"(63-72), donde se produce una integración total de las distintas polaridades. Este poema está directamente relacionado con la historia relatada en *King of Egypt, King of Dreams* (1971), la novela dedicada al faraón Akhenatón, y es un poema fundamental en la obra de MacEwen. "The Nine Arcana of the Kings" describe la visión creativa de la escritora como poeta. Según la opinión de Frye (1971), cuando el mito forma parte del principio creativo siempre hay ciertos poemas u otras muestras literarias que destacan, no porque estén mejor escritos, sino porque introducen elementos nuevos en el trayecto de la obra del autor, y forman, por tanto, parte esencial de la mitología propia del mismo:

[16]Volveremos a esta idea más adelante.

> Every good lyrical poet has a certain structure of imagery as typical of him as his handwriting, held together by certain recurring metaphors, and sooner or later he will produce one or more poems that seem to be at the centre of that structure. These poems are in the formal sense his mythical poems, and they are for the critic the imaginative keys to his work (Frye, 1971: 179).

Éste es precisamente el caso de este poema largo. La fuente mitológica central es, como ya dijimos, egipcia. Pero MacEwen aplica numerosos paralelismos mitológicos hebreos, sumerios y babilonios por lo que ninguno muestra una verdadera autoridad sobre el otro. Y es que si el objetivo de MacEwen es descubrir un mito que pueda describir la realidad exterior, su experiencia de dicha realidad le impide reducirla a una mera estructura.

"The Nine Arcana of the Kings"(*AM* 63-72) comienza con un mundo dorado y armonioso, y en el que observamos muchos temas presentes en colecciones anteriores: el sol como manifestación del fuego y como metáfora alquímica, que analizaremos en el capítulo dedicado a este arquetipo; la unión de los opuestos representada por lo masculino y lo femenino; la importancia del nombre como dimensión esencial del individuo, y finalmente el día como opuesto a la noche, es decir, conciencia versus inconsciente:

> ARCANUM ONE: THE PRINCE
>
> and in the morning the king loved you most
> and wrote your name with a sun and a beetle
> and a crooked ankh, and in the morning

you wore gold mainly, and the king adorned you
with many more names.

beside fountains, both of you slender
as women, circled and walked together
like sunrays circling water, both of you
slender as women wrote your names with
beetles and with suns, and spoke together
in the golden mornings.

and the king entered your body
into the bracelet of his name
and you became a living syllable
in his golden script, and your body
escaped from me like founting water
all the daylong.

but in the evenings you wrote your name
with a beetle and a moon, and lay upon me
like a long broken necklace which had fallen
from my throat, and the king loved you
most in the morning, and his glamorous love
lay lengthwise along us all the evening. (*AM* 64)

La secuencia de poemas que sigue a "Arcanum One: the Prince" rompe con este estado armonioso y encontramos ecos de la expulsión del Paraíso en el mito cristiano. En "Arcanum Three: the Death of the Prince" (*AM* 66), el príncipe, tras alcanzar un momento de revelación a través de su creación artística es destruido por su propio éxito. La princesa

Meritatón, hermana y amante, pronuncia su nombre secreto y éste muere. Su nombre guardaba el secreto del cosmos. Al pronunciarlo Meritatón, Esmenkhare pierde su esencia. El nombre secreto actúa en el poema como metáfora del Logos en MacEwen. Así lo explica Harding-Russell: "The poet's 'logos' has the potential to encapsulate the meaning of the universe so that only one meaning remains and distinctions are dissipated" (1985: 185). Con esta imagen, además, MacEwen representa su concesión paradójica del amor como un proceso creativo y destructivo a la vez.

En "Arcanum Four: the Embalming", MacEwen muestra las preocupaciones terrenales y la muerte como un estado final: "The gates of light are locked forever." (*AM* 67), leemos. Sin embargo, en "Arcanum Five: The Prayer" (*AM* 68), Meritatón pide a su amante que renazca y se una a ella en la eternidad. En contraposición a lo que afirmaba en el poema anterior, MacEwen crea, por tanto, un *anti-mito*, en el que se describe una vida espiritual tras la muerte: "O brother, from your tomb arise/ your bones/are targets in a hunter's eyes, your soul/the naked arrow which he fires" (*AM* 68). Seguidamente, en "Arcanum Six: the Centuries" (*AM* 69), nos encontramos ante un mundo caracterizado por la ambivalencia y cercano al Apocalipsis. La princesa, mientras tanto, anhela la llegada del fin del mundo para reencontrarse con Esmenkhare. En "Arcanum Seven: The Return" (*AM* 70), lo logra a través de la unión mística del acto sexual, que simbólicamente representa la síntesis espiritual y la unión de los elementos terrenales y celestiales. En "Arcanum Eight: the Story" (*AM* 71), Esmenkhare describe su deseo de usurpar al rey su trono. Y se

resuelven todas las intrigas de los poemas anteriores. Finalmente, en "Arcanum Nine: the King" (*AM* 72), MacEwen concluye la secuencia de poemas con un estado de síntesis final en el que las distinciones se diluyen y un rey del Apocalipsis se prepara para un nuevo orden sobre la tierra:

> ARCANUM NINE: THE RING
>
> I do not adorn you with any more names
> for the living ghost of the king our father
> hovers forever above our secret bed
> like the royal hawk with wings outspread
> on whose head the awful sun burns out
> the many generations of our dreams.
>
> and we are the end of his ancient line,
> your seed a river of arrested time
> whose currents bring the cursed crown
> forever back to the foot of this bed–
> the double crown of those who wear
> the kingdoms of heaven and hell on their head.
>
> the royal bird is blind in morning
> and its glamorous wings will shade us
> till the end of time. but O my brother
> will you wear forever that stolen ring
> which wounds your hand by night, and why
> in your dreams do you go to the king, the king?(*AM* 72)

Este final apocalíptico es significativamente cíclico, al igual que ocurre en el resto de sus obras. MacEwen asocia el momento en el que Esmenkhare muere junto a los pilares de mármol con la expresión perfecta del arte en la que el artista y su creación se convierten en uno mismo. La ambición política, es decir, el deseo de Esmenkhare de destronar al faraón, su aspiración artística y el deseo carnal constituyen un proceso de evolución destructivo que conduce inevitablemente a un ciclo de involución. La tendencia natural hacia la integración está representada simbólicamente en la relación incestuosa entre Esmenkhare y Meritatón, personajes también presentes en la novela histórica *King of Egypt, King of Dreams.* Pero esta relación simboliza a su vez el fracaso de una tendencia monoteísta impuesta por Akhenatón. Al faraón le es imposible reconocer la necesidad de una dialéctica en toda experiencia humana. Y aunque el desenlace es feliz y MacEwen no está interesada en mostrar mensajes morales, su relación simboliza precisamente lo que Akhenatón se niega a aceptar: la unión de los opuestos.

Al igual que en el resto de su obra, MacEwen desarrolla en este poema la idea de una musa masculina, que, en su papel de amante, inspira a la escritora y la ayuda en su búsqueda y visión de la verdad. De hecho, podemos afirmar que existe una identificación entre la princesa Meritatón y la escritora y el príncipe Esmenkhare y su musa. Este poema, como ya dijimos, es central en la obra de MacEwen. Simboliza su interés constante por la integración y la totalidad del ser. Y en él se encuentra en miniatura toda su cosmovisión. “The Nine

Arcana of the Kings" es, por tanto, un microcosmos dentro del macrocosmos que representa su mitología. Sin embargo, aunque el objetivo primordial de la escritora es llegar a la integración, el uso constante de sistemas mitológicos diferentes sin vincularse a uno fijo hace que esta integración no sea la mayoría de las veces alcanzada. Harding-Russell explica esta idea de forma muy clara:

> Although MacEwen's mythmaking seems intentional, and the meaning of certain fixed symbols and metaphors is directly related to a surrounding mythology, an interchangeability or an overlap in other variable symbols and metaphors confuses this basic mythopoeia pattern. As in a mirror of art and another shattered mirror whose shards reflect a fragmented reality, MacEwen presents us with a myth, which she complements with an anti-myth (1985: 32).

Se continúa, por tanto, con la paradoja. La paradoja es la causante de que los opuestos se mantengan en tensión, una tensión que provee un punto estático del cual surge la trascendencia creativa. Por otro lado, las constantes referencias a una mitología central junto a la creación simultánea de un *anti-mito* nos informa de la relatividad de esa verdad tan ansiada.

El mito es, entonces, el medio que MacEwen utiliza para transmitir inquietudes cotidianas, pero también para expresar y adquirir su búsqueda de la totalidad. Y como en dicho proceso se debe llegar a un encuentro con lo divino, esta estrategia poética sea posiblemente el medio más adecuado para transmitirlo. MacEwen desea sentir y percibir el

mito. Por esta razón sus primeras obras se desarrollan en países que se han caracterizado por poseer una visión mitológica de la realidad: "I want to live myth", afirma, "not read about it. Finally, I'm not really concerned about literature at all, but about life, in its broadest sense" (Bruce & O'Riordan, 1984: 103). MacEwen, por tanto, bucea en culturas lejanas indagando y actualizando el mundo de los mitos, y trasladándolos al mundo actual y cotidiano.

Su preocupación por mantener un constante exotismo y en considerar el mito como recurso literario básico, el cual es portador de la verdad, en ocasiones, se presenta por medio de un paisaje inconfundiblemente canadiense, como podemos ver en algunos poemas de *The Shadow Maker* (1969), o en sus dos colecciones de historias, *Noman* (1972) y *Noman's Land* (1985). En estos casos, la autora describe un mundo lleno de nuevas posibilidades y horizontes, donde el pasado y el presente se unen de nuevo. Como comenta Tom Marshall: "This is Magic Canada, a world of mystery and possibility. It is an open world with no final certainties or symmetries"(1979: 152) . El ejemplo más claro de esto es probablemente el relato titulado "Kingsmere", incluido en *Noman* (52-54). En esta historia, como veremos en el capítulo sexto, MacEwen realza la tensión existente entre el pasado y el futuro de Canadá. Mackenzie King, antiguo Primer Ministro, importa unas ruinas europeas en su jardín, implantando así un entorno ajeno al paisaje canadiense. Un arco actúa como puente entre el pasado y el futuro. Atravesarlo implica aceptar el entorno propio: "Through his

stone arch is the forest, the nature's past, and the mysterious future: the Indians perhaps were Canada's real Greeks" (Marshall 1979: 152). El desenlace de estos relatos es esperanzador. MacEwen sugiere que los canadienses "atravesarán" dichas ruinas y comenzarán a crear sus propios mitos. Desde esa perspectiva, la escritora no necesita crear paisajes exóticos fuera del ámbito canadiense, pues su país se convierte así, como ella misma apunta, en el más exótico de todos (Meyer & O'Riordan, 1984: 99).

En lo referente al aspecto formal de su poesía, debemos comenzar aludiendo a la poderosa fuerza de su lenguaje. MacEwen logra que el verso libre adquiera un poder evocador y a la vez cotidiano. Este efecto es conseguido a través de la constante combinación de distintos registros lingüísticos, de tal forma que con frecuencia nos encontramos las expresiones más coloquiales junto a ese otro lenguaje más propio de ritos y antiguos oráculos. Por otro lado, el uso reiterado de aliteraciones y repeticiones lingüísticas proporcionan a su poesía un ritmo propio, que a su vez, realza el significado simbólico del proceso cíclico. Además, la circularidad de sus poemas, el uso de las minúsculas y la creación de un sistema metafórico personal hacen que un poema de MacEwen sea, como apunta Dietz, "inmediatamente reconocido como tal" (1987: 123).

La escritora hace volar su imaginación libremente a través del espacio y del tiempo. Confiesa poseer una imaginación mitológica. De hecho, para ella no existe otra posible: "Myth", dice, "is a word we use to describe a sort of bridge between the so-called 'real'

world and the world of the psyche. And of course, for the poet, the two are one" (Pearce, 1980: 67). Al comienzo de su carrera MacEwen llegó a afirmar que deseaba crear un mito propio, "I want to construct a myth", leemos en la introducción de *A Breakfast for Barbarians*. Años más tarde, sin embargo, matizaba que se trataba más de una manera de percibir que de crear. Ella misma reconocía que, refiriéndonos a mitos, estamos siempre ante casos de reconstrucción: "Despite what I said, I think they can only be reconstructed. I think every artist would like to think that he or she is creating a new myth, but in fact there are no new myths; there are only reconstructions of old ones" (Pearce, 1980: 67). Margaret Atwood, no obstante, opina que MacEwen sí logró crear un mito y hace una matización muy interesante acerca de cómo lo utilizó: "MacEwen is not a poet interested in turning her life into myth; rather, she is concerned with transcending her myth into life, and into the poetry which is a part of it"(1982a: 76).

Por tanto, a pesar de la afirmación de Nietzsche y Vaihinger de que con el paso del tiempo los mitos que cultivaron los griegos han ido desapareciendo debido esencialmente al "carácter abstracto de nuestra existencia amítica" (1990: 47), ello no es válido en el caso de MacEwen. La escritora le ha devuelto la vida a ese antiguo concepto del mito. En su obra, se involucra en una exploración profunda de la vida y viaja hacia un paisaje que al final no pertenece ni a Toronto ni al Nilo, ni a América ni a África, sino a un continente universal del que no se tienen mapas, pero al que todos podemos tener acceso. Y si hay ocasiones en el que la escritora se deja arrastrar demasiado por ese paisaje elegido, que la asemeja a una

pitonisa délfica o a una Madame Blavatsky su prudencia la hace regresar de nuevo a la realidad. Finalmente, si la vida y el arte son percibidos como un proceso por MacEwen, y no como una síntesis final la verdadera naturaleza del mito es parte a su vez de ese proceso de percepción y articulación.

El tema principal de su obra, como hemos venido diciendo, es la transmutación de lo cotidiano en etéreo o sublime. Esto lo logra a través de una percepción unificadora basada en el descubrimiento de lo mitológico en lo mundano. Haciendo uso de su instinto y yendo muchas veces en contra de lo que normalmente conocemos como "real", MacEwen intenta descubrir una forma mítica y artística definitiva que delimite los contornos de dicha realidad y traduzca los códigos del lenguaje universal. Por tanto, aspectos particulares tomados de distintas mitologías se amalgaman en una estructura acumulativa y propia de la escritora. Pero ¿es ese sentido de "la verdad y la totalidad" alcanzada? ¿sería ésta una verdad absoluta?

Como un mago o un alquimista, MacEwen añade en cada una de sus obras una o varias piezas del rompecabezas que conforma su realidad. Las dimensiones que va adquiriendo su visión pueden o no ser compartidas, eso queda en manos del lector, y aunque, como apunta Harding-Russell, MacEwen no siempre puede cocinar "the basic dish that will feed body and soul" (1985: 354-355), lo que es indudable es que sus imágenes nos proporcionan siempre información sobre esta realidad en la que vivimos y de la que muchas veces se nos escapan cosas, por no poder explicarlas a través de la razón.

Como escribió Yeats (1990: 28-34) todo buen escritor posee un poder filosófico que

le hace no sólo conocer su propia obra en profundidad, sino también evocar realidades mitológicas y fantásticas que le conducen a lo divino y arcano. Esta filosofía, como hemos visto, es la que acompañó a Gwendolyn MacEwen desde el comienzo de su carrera. Su obra se aleja de lo meramente estilístico y temático para centrarse en un afán de superación personal y espiritual. De esta forma, la poesía se convierte en una herramienta de exploración y conocimiento y el lenguaje, el medio a través del cual el poeta busca la verdad; una verdad desnuda, mística y sensual a la vez, como la autora expresa en el siguiente poema:

> POEM
>
> the slow striptease of our concepts
> –it is even this which builds us,
> for I would sutract my images
> for the nude truth beneath them
>
> as you, voluptuous, as with mirrors at the loins
> are unclothed piece by piece until
> each cloth is slander to your skin and
> nakedness itself is silk across your rising sex (*BB* 30).

El carácter mítico y universal del mundo circundante está presente desde sus primeros poemas, como veremos enseguida en el análisis posterior. Dado el carácter progresivo de su cosmovisión respetaremos, en la medida de lo posible, el orden

cronológico de sus obras.

ANÁLISIS ARQUETÍPICO DE LOS ELEMENTOS

CAPÍTULO 3

ARQUETIPOS ELEMENTALES:
EL FUEGO.

ARQUETIPOS DE RENACIMIENTO
Y ARQUETIPOS DE TRANSICIÓN

El sol inmortal sale cada mañana y desciende cada noche al reino de los muertos; por consiguiente, puede llevar consigo a hombres y, al ponerse, matarlos; pero, por otra parte, puede al mismo tiempo guiar las almas a través de las regiones infernales y volverlas a llevar al día siguiente, con la mañana a la luz.

(Chevalier & Gheerbrant, *Diccionario de símbolos* 949)

El arquetipo del Fuego[1] es una constante en MacEwen. Está presente en el título de dos de sus obras: *The Rising Fire* (1963) y *The Fire-Eaters* (1976) e implícito en *The Shadow-Maker* (1969), *The Armies of the Moon* (1972) y *Earth-Light* (1982b). Como apunta Bachelard, al analizar las imágenes poéticas del Fuego abordamos el estudio del "lenguaje inflamado, de un lenguaje que sobrepasa la voluntad de ornamento para alcanzar la belleza agresiva" (1992: 44). Gran parte del simbolismo del Fuego se encuentra en la filosofía hindú. Agni, Indra y Surya son los dioses que representan al Fuego ordinario, al rayo y al sol respectivamente. Cada una de estas manifestaciones del Fuego expresa otros muchos aspectos. El Fuego simboliza las pasiones, especialmente el amor y la ira, la intuición y el intelecto, el espíritu, pero sobre todo es, como veremos, fuente de regeneración cíclica. El Fuego forma parte, por tanto, de la naturaleza humana, y especialmente del soñador o artista. Así lo expresa Bachelard:

> Tomaríamos conciencia de que somos Fuego viviente desde que aceptamos vivir las imágenes, las imágenes de una prodigiosa variedad que nos ofrecen el Fuego, los Fuegos, las llamas y las brasas. Y la más grande lección que encontraríamos en una psicología del Fuego vivido, es, quizá, la de abrirnos a una psicología de la intensidad –de la intensidad pura–, de la intensidad del ser...En nosotros el ser

[1]Utilizamos la mayúscula para distinguir la imagen arquetípica del vocablo común, como es habitual en estos casos.

> asciende y desciende, se ilumina o ensombrece, sin reposar jamás en un "estado", siempre viviente en la variación de su tensión...Las imágenes del Fuego son, para el hombre que sueña, para el hombre que piensa, una escuela de intensidad (1992: 11).

3.1. Arquetipos del eterno retorno: El Sol. La Mano. El Bárbaro

En muchos poemas de MacEwen el Fuego aparece relacionado con el sol. El sol, como se sabe, es en muchas civilizaciones o bien el dios reinante o bien una manifestación de la divinidad. Como el Fuego, es fecundador y destructor al mismo tiempo. Es, por tanto, símbolo de resurrección y de inmortalidad: "la alternancia vida-muerte-renacimiento se simboliza con el ciclo solar" (Chevalier & Gheerbrant, 1995: 950). Jung habla del sol como el símbolo universal y racional de Dios, tanto para el hombre primitivo como para el contemporáneo. Como todo símbolo es ambivalente, por lo que los opuestos pueden llegar a alcanzar la armonía en su interior:

> El sol...es en verdad la única imagen "razonable" de dios, tanto si nos colocamos en el punto de vista del primitivo como en el de la moderna ciencia de la naturaleza, siempre es el dios-padre que anima todo lo viviente, el fecundador y el creador, la fuente de energía de nuestro mundo. En el sol como cosa natural que no conoce escisión interna alguna, puede resolverse armónicamente la contradicción en que ha caído el alma del hombre. Y no sólo es benéfico, puesto que también puede destruir; de ahí que la imagen zodiacal del verano ardiente sea el león devorador de rebaños al cual da muerte el héroe....En consecuencia resulta adecuado para representar el dios visible de este mundo, es decir, a la fuerza impulsora de nuestra propia alma

(1993: 134-135).

El devenir cíclico del astro está presente en "The Breakfast" (Atwood & Callaghan, 1993: 39), que comienza precisamente con una pregunta retórica acerca de cuánto tiempo el hombre debe estar bajo su dominio, cuántos ciclos deben pasar antes de que la Rueda de la vida y la muerte se detenga. Esta primera estrofa representa un nuevo amanecer, "a rising fire[2]", como leemos en el título de la colección a la que pertenece– y la lucha que supone comenzar un nuevo día bajo su reino:

> under the knuckles of the warlord sun how long do we have
> how long do we have, you ask, in the vast magenta wastes
> of the morning world when the bone buckles under for war
> when the bone intersects as tangents in the district of the sun
> centipedes and infidels; snakes and the absence of doves?
> (Atwood y Callaghan, 1993: 39).

La Rueda de la fortuna, décimo arcano mayor del Tarot, es representada en muchas ocasiones como una esfinge[3] y es un símbolo solar. Representa "la rueda de los nacimientos

[2]Con la publicación de *The Rising Fire (*1963) y su interés tanto en el misticismo como en la física, MacEwen se establece firmemente en el panorama literario del momento; aunque ya por entonces –y como iba a seguir siendo en el futuro –no pertenecía a ningún grupo o movimiento que no fuese el suyo propio. El título *The Rising Fire* actúa también como metáfora de su condición como escritora en aquellos momentos.

[3]La esfinge posee los mismos atributos que el león. Es por tanto rey y dios solar. Se presenta casi siempre al comienzo de un destino, lo cual es significativo, pues este poema pertenece a su primera colección. Véase Chevalier & Gheerbrant (1995: 469-470).

y de las muertes sucesivas a través del cosmos" (Chevalier & Gheerbrant, 1995: 900). En un plano personal simboliza la inestabilidad permanente y el eterno retorno. Como dios de la guerra "the warlord sun", el sol se asocia simbólicamente con el planeta Marte, que en astrología representa esencialmente "la energía, la voluntad, el ardor, la tensión y la agresividad"(Chevalier & Gheerbrant, 1995: 693); propiedades todas necesarias para comenzar un nuevo día. Marte, además, gobierna la vida y la muerte y es la situación primera de la lucha por la vida[4]. En esta primera estrofa del poema "The Breakfast", MacEwen da la bienvenida a un nuevo día, pero también expresa la idea de sentirse prisionera en este eterno devenir que es la vida.

En "The Breakfast"(Atwood & Callaghan, 1993: 39), MacEwen introduce una imagen que desarrollará en colecciones posteriores. Se trata de la imagen del apetito[5]. El

[4]Chevalier & Gheerbrant comentan a este respecto: [El astro Marte] "es la situación primera del *struggle for life* con fauces, dientes y garras, en un mundo duro hecho de riesgos, caídas, heridas, llagas, alegatos, desafíos y contusiones. Se prolonga más tarde a través de las competiciones, rivalidades y hostilidades, con que hay que ganarse la vida, conquistar empleos y cargos, defender intereses, desvivirse para satisfacer deseos y pasiones, sin dejar de exponerse a los peligros" (1995: 693). Pero también el sol representa la vida en su sentido más esencial y el ciclo solar asegura la continuación de dicha vida. Así lo expresa Jung: "[El sol] es nuestro elemento inmortal; representa el vínculo merced al cual el hombre siente que nunca se extingue en la continuidad de la vida. Es la vida de la vida de la humanidad" (1993: 215). De hecho, la fuerza vital psíquica, es decir, la *libido,* según la concibe Jung, es representada por el sol o personificada por héroes con atributos solares o fálicos.

[5]En la introducción a *A Breakfast for Barbarians,* MacEwen explica esta metáfora del apetito: "These poems arise out of a wilful hunger, a deep involvement with self and world, a belief that to live consciously is holy, while merely to exist is sacrilege. The barbarian, living close to his original appetites, has not lost the capacity for joy. It is a wilful thing" (1966: 3).

apetito del hombre por el mundo exterior, por los avances tecnológicos que lo engrandecen en su entorno social, pero lo empobrecen en su ámbito personal. Sin embargo, esta metáfora es a su vez entendida como el ansia de devorar la realidad; de involucrarse en ella para así poder comprender la naturaleza humana. Esta nueva actitud requiere una expansión de la conciencia que recrea no sólo el mundo que le circunda, sino que también favorece la consolidación del *yo* en un mundo fragmentario. Dicha expansión debe comenzar en el desayuno[6], el primer pacto del día que hacemos con la vida:

> a breakfast hysteria; perhaps you have felt it,
> the weight of the food you eat, the end of the meal coming
> before you lift the spoon; or eat only apples
> to improvise an eden. or forget the end takes place
>
> look, the spoon is lifted halfway through invisible tables
> of dangerous logarithms in the abstract morning spaces;
> come, come–eat leviathans in the breakfast wastelands
> eat bestiaries and marine zoos and apples and aviaries.
> by eating the world you may enclose it.
> (Atwood y Callaghan, 1993: 39)

Un pacto que MacEwen inicia con desafío, como observamos en su referencia al

[6]MacEwen presenta los poemas de *A Breakfast for Barbarians* de la forma siguiente: "Here is a book of poems –or call it a menu. A breakfast menu, breakfast being a more profound and sacramental meal than supper, because after all it's the first meal; it's the pact you make with yourself to see the day through" (1966: 3).

Leviatán. El Leviatán, animal bíblico marino, a menudo evocado en el *Libro de Job*, en *los Salmos* y en *el Apocalipsis*, es un monstruo al que no conviene despertar. Su nombre proviene de la mitología fenicia que lo presenta como "un monstruo del caos primitivo" que amenaza con destruir el orden existente. Enfadada esta serpiente[7] es "capaz de engullir momentáneamente al sol" (Véase Chevalier & Gheerbrant, 1995: 642-643). El mar, lugar donde vive, es símbolo de todo lo inconsciente, como veremos en el capítulo dedicado al elemento Agua; receptáculo, pues, de monstruos e instintos oscuros. El poder de Dios –del Fuego y del sol– es necesario para dominarlo y vencerlo. MacEwen nos propone "engullir" este monstruo en los malos momentos, "eat leviathans in the breakfast wastelands", pero también que establezcamos un diálogo con lo inconsciente, como insiste Jung para que el proceso de *individuación*[8] tenga lugar, "by eating the world you may enclose it."

En las dos estrofas siguientes del poema, MacEwen insiste en el instinto creativo que surge de la observación del universo, tema que, como veremos, está directamente relacionado con el arquetipo del Fuego; un universo que aparece revestido de magia y del

[7]Para Jung, la serpiente encarna la psique inferior, el psiquismo oscuro, lo incomprensible y misterioso. Volveremos a este concepto posteriormente.

[8]La unión de la conciencia y del inconsciente sólo puede alcanzarse de forma gradual. La primera parte del proceso consiste tal y como vemos en el *Fausto* de Goethe, en dirigirse hacia la fuerza del mal sin ningún tipo de prejuicio–, como aconseja MacEwen en este poema– para ver qué es lo que requiere de ti. El proceso de *individuación* se manifiesta especialmente a través de los sueños por lo que será analizado en el elemento Aire.

que se requiere un continuo descubrimiento interior. Observando el universo descubre la relatividad de las cosas, cuan diminutos somos y que es nuestro entorno con respecto a los astros y al universo en general. Sin embargo, el ser humano no es más que su reflejo: un microcosmos dentro de un macrocosmos. Para poder "engullir" el mundo en toda su complejidad, debemos comenzar por adaptarlo a nuestras medidas: "seek simplicities...the cosmos fits your measures":

> seek simplicities; the fingerprints of the sun only
> and the fingernail of the moon duplicating you in your body,
> the cosmos fits your measures; has no ending;
>
> place one hand before the sun and make it smaller,
> held the spoon in your hand up to the sky
> and marvel at its relative size; comfort yourself
> with the measures of a momentary breakfast table.
> (Atwood y Callaghan, 1993: 39)[9]

Finalmente en la última estrofa, MacEwen se despide del día para dar paso a la noche, a la muerte, hasta que comience de nuevo el ciclo. Con la noche se vuelve a lo indeterminado. Es la imagen del inconsciente que se libera durante el sueño:

[9]De forma similar William Blake consiguió expresar a través de la poesía este estado de sublimidad. En "Auguries of Innocence", por ejemplo, escribe: "To see a World in a grain of sand/And a Heaven in a wild flower,/Hold infinity in the palm of your hand/And Eternity in an hour" (1996: 171).

ah lord sun
ah terrible atomic breakfast
ah twilight of purple fallout
ah last deck of evening cards–
deal, infidel, the night is indeed difficult (Atwood y Callaghan, 1993: 39)

Las connotaciones son ahora negativas. Aluden a los desastres provocados por el hombre contemporáneo en la naturaleza: "...terrible atomic breakfast/...twilight of purple fallout". Y dirigiéndose al pagano juega a la última partida de cartas antes de que caiga totalmente la noche.

En "The Hand" (*EL* 23), MacEwen vuelve a insistir en que todo ser humano contiene dentro de sí al cosmos. Observando el universo, el mundo exterior, se observa a sí misma: "MacEwen" is...aware that the cosmos she explores is finally herself", escribe Tom Marshall (1964-1965: 54). El hombre es pues el microcosmos del cosmos; una partícula más del mundo en la que se encuentra todo el universo en miniatura. MacEwen se queja que este tipo de afirmaciones puede provocar la burla en aquellas personas que intentan explicarlo todo a través de la razón y con su humor característico se refiere a ellos como "Limited Visions Incorporated". Pero ella insiste en que llevamos siempre el cosmos "a cuestas", y por tanto a Dios[10]. Y creer en Él es en sí mismo una *razón,* una realidad para el ojo interior

[10]MacEwen entiende a Dios como presencia sagrada en su vida. Es decir, a dios como entidad psicológica. Jung explica: "...psicológicamente, dios es el nombre dado a un complejo de representaciones que se agrupan alrededor de un sentimiento muy intenso" (1993: 109). El Fuego y el Sol como arquetipos representan la intensidad de dicho sentimiento.

o “bright mindseye” . La luz y el fuego son aquí mezcla de sexualidad y misticismo, como en otros poemas que veremos más tarde. El poema comienza así:

to wear the whole cosmos like a conical hat
with the raw brain set under it, behind eyelight
of bright and wild brown, is comical
for the closed academies and other square
structures with venetian windows in the skull
called Limited Visions Incorporated
and go by other names...
but
we wear it; it is light; argue with gravity
and are embryonic, even as eggs ignite
fires as comets’ oval orbits in the brain
and again and again your seed is fire
in the vision of your thighs,
is reason for the bright mindseye
to let the birthdays of your sight recur...
Ah
clarions and horses! (*EL* 23)

C. G. Jung (1993) afirma que esta presencia de Dios en el ser proporciona control y dominio sobre la realidad. Esta idea la desarrolla MacEwen a través del arquetipo del Mago, como veremos posteriormente. Está presente también en la simbología cristiana, aunque a diferencia de MacEwen, aparece totalmente desprovista de sensualidad:

> Llevar en sí a un dios, quiere decir mucho: es la garantía de felicidad, de poder y hasta de omnipotencia, en cuanto estos atributos pertenecen a la divinidad. En efecto, llevar consigo a la divinidad significa al parecer casi tanto como ser dios mismo. Huellas de esta psicología se encuentran en el cristianismo, a pesar de que en éste se procuró extirpar todo lo posible las representaciones y los símbolos burdamente sensuales (110).

La referencia apocalíptica al final del poema, sugiere el ocaso de un mundo a través del fuego; un mito[11] que aunque no lo parezca, es, como apunta Eliade, "reconfortante" (1998a: 116). Pues el Fuego tiene el poder de renovar al mundo: "por él será restaurado un mundo nuevo, sustraído a la vejez, a la muerte, a la descomposición y a la podredumbre, que viva eternamente, que crezca eternamente, mientras que los muertos se levantarán, la inmortalidad llegará a los vivientes y el mundo se renovará a pedir de boca" (Eliade,1998a: 116). Por otro lado, a lo largo de esta primera parte del poema observamos continuas referencias a la cosmogonía o historia de la creación del mundo: "embryonic", "eggs ignite fires" "comets' oval orbits", " your seed is fire", etc. Cada religión y cada cultura posee sus teorías sobre el origen del mundo. Los tibetanos, por ejemplo, hablan del huevo cósmico (Véase Eliade 1999: 30 y s.). La creación del mundo es la creación por excelencia, por lo que toda cosmogonía "pasa a ser el modelo ejemplar para toda especie de creación" (Eliade 1999: 29). Dicho en otros términos, no se puede hablar de la irrupción del ser y de cualquier otra aparición a partir de la nada. Antes existía el mundo. Por esta razón, todo origen es

[11]El mito de la conflagración universal fue difundido con éxito en todo el mundo grecooriental y probablemente su origen sea iranio. Véase a este respecto Eliade (1998a).

sagrado. Surge de un mito, imaginado por el hombre o revelado por el Creador y nunca como objeto de la historia, pues carece de testigos (Chevalier & Gheerbrant, 1995: 351-352). Si partimos de la base de que Dios creó al mundo según su semejanza y que el hombre es parte de dicha creación podemos entender la afirmación de MacEwen de que somos un microcosmos dentro de un macrocosmos.

El Fuego, como arquetipo, ocupa en este poema pues tres significaciones: como origen sagrado, como pasión mística y sexual, y finalmente como fuente de renovación y purificación. La llegada del apocalipsis, o fin del mundo por medio del fuego, pondrá término a la historia –entendida como tiempo cíclico– y reintegrará al hombre a la eternidad y la beatitud (Eliade 1998a: 116). Por esta razón MacEwen no habla en este poema de dejar que la historia siga su curso infinito, sino que anhela que lo sagrado se convierta en algo constante y reiterativo y escribe: "and again and again your seed is fire/.../is reason for the bright mindseye/to let the birthdays of your sight recur..." El deseo de que la Rueda del devenir se detenga se hace más patente en el resto del poema, especialmente al final. MacEwen comienza mencionando cómo esta presencia divina ha ido cambiando con el paso del tiempo en su vida y, cómo ahora, ésta es la que proporciona orden y calma al caos de la realidad que le rodea. Ciertas cosmogonías no parten de la nada, sino del caos[12]. En el *Diccionario de símbolos* de Chevalier & Gheerbrant leemos que las aguas, la tierra y las

[12]"The world was created from the waters of Chaos", escribe MacEwen en "A Photograph from Carcemish" (*TEL* 54).

tinieblas preexistían desde antes del origen del mundo. Una energía en forma de luz es la que interviene y da orden a todo este caos primordial[13] (1995: 247-248). Además, con frecuencia se suele identificar a este principio organizador con el espíritu o la palabra (1995: 351). Sobre esta idea volveremos más tarde. Pero antes, debemos señalar que esta interpretación del origen del mundo encierra dentro de sí al proceso alquímico: un caos inicial que adquiere orden y pureza a través de una luz o energía, que en el caso de la alquimia, como ya explicamos, se simboliza por medio del oro. Sin embargo, este proceso no puede llegar a este preciado objetivo sin que antes se produzca la unión de los opuestos. Por esta razón, MacEwen pide a Dios como Creador que incluya en su mano tanto el día como la noche, tanto la belleza como el horror puesto que el mundo está compuesto de ambos. Debido a la riqueza simbólica de este poema creemos pertinente presentar ahora el resto del poema, antes de proseguir y concluir con el análisis:

> at first you were some satyr
> in the fields of my need and
> the sylvan eye turned on me for
> other fires, but now wands waver
> at our wrists the wave-length of flutes
> and you in your uproarious calmness
> grace me in the chaos of these places,

[13]En el poema "The Desert", perteneciente a la colección *The T. E. Lawrence Poems* (1982a) MacEwen parece apoyar esta misma teoría: "Only God lives there in the seductive Nothing/That implodes into pure light" (*TEL* 20).

uproot me for freedom and clarity
and uproarious innnocence...
O
hold hold the moment which is horror
in my hand for the world is within it
and the mind is finally a black satyr wrestling
for varieties of berries and sylvan fevers
in the denseness of its forests foerever...
grace it,
that trace of our need for silence
among clarions and horses and brilliant cities
and keep in order the questions of our coming
when evening on an island we sleep
with all reason folded under the knees
or traced like bracelets on the wrist
and love is several realities also...

or give me
a clearness, a quietness of fires
with the complex sky traced above our brows
for now we sleep in the midnight of least reason
and the complex jigsaw cosmos
is a conical hat simply
for we are magicians and argue with gravity,
the satanical mandrake in the core of our madness;
for we are magicians in the nights of our seasons
and your hand is the world; it is my hand; a moment
and your hand is the world; it is horror; and beauty (*EL* 23-24).

En *Adam's Alphabet*,[14] MacEwen incluye un poema titulado "YOD/THE HAND" (Atwood & Callaghan, 1993: 26). *Yod*– iod en la adaptación al castellano– es la letra más pequeña del alfabeto hebreo y la primera letra del nombre de Dios (YHVH), transcrito como Jehovah o Yahweh, por lo que equivale, como apuntamos en la introducción al análisis, al elemento fuego. En este poema, la escritora describe cómo Dios la asiste en su propio nacimiento:

> (...)
> Your hands scooped me
> from the sung seed, flung flesh
> about the bone house;
> the pelvic cave of stone
> –my structured self (Atwood & Callaghan, 1993: 26).

Tanto este poema como el que estamos analizando "The Hand" (*EL* 23) están, pues, relacionados no sólo en el título, sino también en la simbología. Ambos aluden a la creación del mundo y del ser. La mano de Dios aparece en las Sagradas Escrituras como atributo de Su voluntad omnipotente. Y en ambos poemas la voz poética aparece supeditada a su poder. Sin embargo, ser cogido por la mano de Dios significa también recibir la manifestación[15] de

[14]Como ya dijimos, esta obra sólo existe en manuscrito y ha sido reeditada, de forma parcial, por Atwood y Callaghan (1993). *Adam's Alphabet* pertenece a la primera etapa de MacEwen como poeta, cuando contaba con menos de veinte años.

[15]Como apuntan Chevalier & Gheerbrant la palabra "manifestación" tiene la misma raíz que "mano", por lo que lo *manifestado* es aquello que puede ser cogido con la mano (1995: 682).

su espíritu: recibir la fuerza divina. Éste parece ser el sentido que MacEwen quiere darle al poema "The Hand" (*EL* 23). Ella desea recibir esa fuerza divina, ese fuego, para crear su propio mundo; un mundo que contenga dentro de sí a los opuestos pues la realidad está compuesta de ambos polos y así poder crear un nuevo orden a partir del caos. Esta nueva realidad la devolvería a un estado de libertad y de inocencia espirituales: "grace me in the chaos of these places,/uproot me for freedom and clarity/ and uproarious innocence...[16]". La forma o medio que MacEwen posee para crear es lógicamente el lenguaje y la poesía, por lo que retornaríamos a la idea anteriormente explicitada sobre el origen del mundo a partir de una energía o luz que pone orden al caos, frecuentemente a través del principio organizador de la palabra. La vida, en este contexto deja de ser, "a fearful symmetry", como escribe MacEwen, matizando la afirmación de Blake, para convertirse en "a broken symmetry"[17]. Y precisamente la Creación y el Ser dependen de la continua destrucción y reparación, es decir, de la existencia del caos. Es la eterna danza de Shiva expresada por la poeta en "Vacuum Genesis" (*AW* 25), en el que ésta se dirige a su musa:

[16]Eliade explica que la única forma de detener la *eterna repetición* del cosmos es mediante la adquisición de este tipo de libertad: "El hombre no puede apartarse de ese ciclo sin principio ni fin más que con un acto de libertad espiritual (pues todas las soluciones soterológicas hindúes se limitan a la liberación previa de la ilusión cósmica y a la libertad espiritual)" (1998a:108). Véase también páginas 109-111 del mismo.

[17]En la primera estrofa de su poema "The Tiger" , William Blake escribe: "Tiger! Tiger! burning bright / In the forests of the night, / What inmortal hand or eye / Could frame thy fearful symmetry?" (1996: 85).

Being means breaking the symmetry of the void
So life is not a fearful but a broken symmetry

And symmetry in time and space means Nothing
And time is the space your mind moves through

Love, would you just stand unmoving for two seconds
So I can see you?

No, I accept this disturbed symmetry
This chaos which allows you to be

I only own to disown you
I dream of tiny ancient horses
The bird insane in the jaws of the cat

The world, delirious with dawn (*AW* 25, énfasis añadido)

Por otra parte y relacionado de forma directa con lo anterior, la figura del poeta y la del mago, a la que MacEwen hace referencia en varias ocasiones a lo largo del poema, son, en esta escritora, sinónimas. Por ejemplo, en su primera novela *Julian the Magician* (1961), MacEwen escribe que los poetas son "magicians without quick wrists" (12). Y Rosemary Sullivan, su biógrafa, explica: "If the magician was working in visual parables, the poet worked in verbal parables" (1995:84). El mago o poeta es capaz de crear a partir del caos, utilizando su imaginación, pero para ello necesita que su dios personal y musa le proporcione "a clearness, a quietness of fires". Esta no es tarea fácil, pues como también

escribe MacEwen, vivimos "in the midnight of least reason" en un "complex jigsaw cosmos". En una carta escrita a Phyllis Webb tres años después de haber publicado su primera novela, la autora escribe: "I'm caught on magicians. To me they represent the final symbol of man's control over himself and environment –and those lovely black wands, like fingers or phalli get to the point where they can command everything..." (Sullivan, 1995: 94). Asimismo, en el poema "The Magician"(*BB* 36) MacEwen establece una serie de paralelismos entre la poesía y la magia. En la última estrofa, por ejemplo, escribe:

> finally then do all my poems become as crazy scarves
> issuing from the fingers in a coloured mesh
> and you, magician, stand as they fly around you
> silent as Houdini who could escape from anything
> except the prison of his own flesh (*BB* 36).

Pero continuemos con el análisis del poema "The Hand" tras este largo inciso. La fusión de los opuestos en la que MacEwen tanto insiste viene dada ya en el título del poema. *Yod*– aparte de significar, como ya dijimos, "mano", "mando" y "duración" en la Cábala– representa a una deidad andrógina que vive en la naturaleza. Esta fuerza cósmica bipolar se expresa de forma negativa y positiva en los seres humanos[18]. El Mago, por otra parte, es quien abre el juego de los veintidós arcanos del Tarot y toda su apariencia muestra la

[18]Véase a este respecto, Pierre Fontaine (1984a).

división de un ser, igualmente producido por la unión de dos principios opuestos[19]. Un tercer y último símbolo de la unión de los opuestos es la referencia a la mandrágora: "for we are magicians and argue with gravity,/ the satanical mandrake in the core of our madness." La mandrágora es la planta de la fecundidad, por lo que su aparición en este poema está totalmente justificada. Además, entre los griegos se la conocía como "planta de Circe", la Maga. Su forma reúne a los dos sexos, es macho y hembra a la vez. El que MacEwen se refiera a ella como planta "satánica" se explica por el hecho de que, por un lado, su raíz nutritiva posee virtudes curativas y simboliza la abundancia espiritual. Pero, por otro lado, si no se administra adecuadamente, se convierte en un veneno mortal. En el siglo XVIII, se hablaba de ella como "la mano de gloria" y se decía que devolvía el doble de lo que recibía[20]. En los versos anteriormente citados, MacEwen muestra su temor a dejarse llevar demasiado por esa energía creativa que le permite conocer lo oculto, pero que "si no se administra con cautela" puede conducirla al desequilibrio y a la locura. Esta idea aparece de forma reiterada tanto en su poesía como en sus dos novelas.

Finalmente, si la poesía y la vida van de la mano en la obra de MacEwen, la regeneración periódica del mundo a través de la poesía se traduciría en este contexto en una regeneración de la persona humana.

---

[19]Representa la unión de los opuestos no sólo por su vestimenta y mezcla de colores, sino también por su carácter andrógino. Véase Irene Gad (1994: 28-33).

[20]Para más información sobre este símbolo véase Chevalier & Gheerbrant (1995: 681); Pérez-Rioja (1988: 285) y Cirlot (1991: 295).

En "A Breakfast for Barbarians" (*BB*1), poema que introduce la colección de poemas con el mismo nombre, MacEwen continúa con la metáfora del apetito que veíamos en el poema "The Breakfast" (Atwood & Callaghan, 1993: 39) y el hambre voraz por conocer e indagar los recovecos más oscuros de la naturaleza humana. En este poema, al igual que en muchos otros que veremos, la poeta expresa la teoría alquimista que afirma que la divinidad sólo puede ser alcanzada a través de la realidad terrenal[21]; teoría que el protagonista de su segunda novela *King of Egypt, King of Dreams* (1971), Akhenatón, no sabe aplicar a su vida y le conducirá a un total fracaso[22].

Aunque en algunos poemas de su primera colección ya encontramos la metáfora del apetito, como en el caso del poema anterior, es en *A Breakfast for Barbarians*[23] (1966) donde realmente la desarrolla. En la introducción a esta obra, MacEwen explica el sentido y la idea que ha querido comunicar:

[21]Paulo Coelho en su obra *El Alquimista* afirma: "La Alquimia es traer hacia el plano material la perfección espiritual" (1994:178).

[22]Para un estudio detallado de esta novela véase el capítulo "Una novelística poética: lo mitológico y mágico del ser" de nuestra memoria de licenciatura (1997).

[23] En relación a esta metáfora, MacEwen, en el epígrafe de esta obra, cita por un lado a Hart Crane, uno de sus poetas preferidos: "Thou canst learn nothing except through appetite", en el que nuevamente encontramos la idea de que esas ansias por aprender y conocer es siempre voluntariosa. Y por otro un pasaje de *Alice in Wonderland* en el que se insiste en que no hay tiempo que perder para lograr lo que deseamos: "'Make a remark,' said the Red Queen; 'It's ridiculous to leave all the conversation to the pudding!' There was not a moment to be lost. Already several of the guests were lying down in the dishes, and the soup ladle was walking up the table towards Alice's chair, beckoning to her impatiently to get out of its way."

> The poems in this book were written over a period of about three years, so I cannot say the breakfast image dominates the book. What does unify the content, though, is the idea of appetite. The sort of appetite I refer to is the *wilful hunger of the soul*. I say "wilful" because the soul has a choice; the body does not. The soul can trick itself into believing it has no hunger, no needs –and indeed, if one were to look for a cause for the present dehumanization and despiritualization of our society, one might find that reason partly in the fact that this trick has worked (*BB* 4, énfasis añadido).

Para saciar "ese hambre voluntariosa del alma", MacEwen necesita la colaboración de todos. Se trata de un trabajo de equipo, pues su mayor objetivo, como leemos en la cita anterior, es renovar el mundo; recuperar la sacralidad del hombre primitivo, del bárbaro, para que así no cometa más desastres contra la naturaleza y contra sí mismo. El poema, que da título a la colección, aunque largo, merece la pena citarlo en su totalidad:

A BREAKFAST FOR BARBARIANS

my friends, my sweet barbarians,
there is that hunger which is not for food–
but an eye at the navel turns the appetite
round
with visions of some fabulous sandwich,
the brain's golden breakfast
eaten with beasts
with books on plates

let us make an anthology of recipes,

let us edit for breakfast
our most unspeakable appetites–
let us pool spoons, knives
and all cutlery in a cosmic cuisine,
let us answer hunger
with boiled chimera
and apocalyptic tea,
an arcane salad, of spiced bibles,
tossed dictionaries–

(O my barbarians
we will consume our mysteries)

and can we, can we slake the gaping of our desires?
we will sit around our hewn wood table
until our hair is long and our eyes are feeble,
eating my people, O my insatiates,
eating until we are no more able
to jack up the jaws any longer–

to no more complain of the soul's vulgar cavities,
to gaze at each other over the rust-heap of cutlery,
drinking a coffee that takes an eternity–
till, bursting, bleary,
we laugh, barbarians, and rock the universe–
and exclaim to each other over the table
over the table of bones and scrap metal
over the gigantic junk-heap table:

by God that was a meal (*BB* 1).

Gran parte del humor del poema viene dado por la yuxtaposición constante de

distintos registros lingüísticos que van desde lo sagrado del hombre primitivo a la cotidianidad del hombre contemporáneo: "boiled chimera", "apocalyptic tea", "arcane salad", "spiced bibles", "tossed dictionaries". La imagen del bárbaro es entendida en ambos sentidos: como hombre del pasado que vive de acuerdo a sus creencias religiosas y espirituales y como hombre del presente que ha dejado atrás todo interés por lo sagrado para concentrarse en un consumismo incontrolado. MacEwen expresa su deseo de transformar el primero en el segundo, aunque eso no signifique que el hombre tenga que alejarse y escapar de su realidad circundante. Ese anhelo de transmutación es sugerido a través de metáforas alquímicas y cristianas tales como "unspeakable appetites", "golden breakfast", y "misterios consumados" que evocan la Eucaristía en la que el cuerpo de Cristo entra en el cuerpo del hombre a través del acto simbólico de la ingestión. La Eucaristía revive la transubstanciación alquímica[24]. A través de la comunión de Cristo (y también a través del bautismo), el cristiano alcanza la redención por su imperfección original. Jung explica los paralelismos y diferencias entre la alquimia y la comunión:

> El sacerdote, al provocar la transubstanciación, pronunciando las palabras de la consagración, redime a la criatura del pan y del vino de su imperfección elemental. Esta idea no es en modo alguno cristiana, sino alquímica. Mientras el punto de vista católico carga el acento sobre la presencia eficiente de Cristo, el alquimista se

[24]Jung escribe: "Se sentiría uno tentado a explicar el simbolismo alquímico de la transmutación como una caricatura de la misa, si tal simbolismo no fuera pagano y de un origen más antiguo que el de la misa" (1957: 337).

> interesa por el destino y la manifiesta *redención de las sustancias*, pues a la materia de las sustancias está ligada el alma divina, que espera la redención que precisamente en ese momento se le concede. El alma divina se manifiesta en la figura del hijo de Dios. Para el alquimista no está en primer término el hombre necesitado de redención, sino la divinidad perdida y dormida en la materia (1957: 336).

MacEwen invita a los lectores, pues, a su "mesa" y a compartir su entusiasmo. Propone crear una "antología de recetas" para así poder saciar los "apetitos más inefables". Asegura que consumiremos nuestros misterios, si nos dejamos llevar por nuestros propios impulsos, pero se pregunta si alguna vez lograremos quedarnos totalmente saciados: "and can we, can we slake the gaping eye of our desires?". Sea como sea, la introspección es la mejor forma que la poeta sugiere para aliviar esa hambruna del alma: "...an eye at the navel turns the appetite round." Sólo así podremos controlar al universo y no a la inversa: "to no more complain of the soul's vulgar cavities, /to gaze at each other over the rust-heap of cutlery,/drinking a coffe that takes an eternity–/till, bursting, bleary,/we laugh, barbarians, and *rock the universe*" (énfasis añadido); un universo que se nos escapa de las manos si no ponemos pronto remedio, como la misma escritora explica en la introducción a *A Breakfast for Barbarians* :

> The particular horrors of the present civilization have been painted starkly enough. The key theme of things is the alienation, the exile from our own inventions, and hence from ourselves. Let's say No–rather enclose, absorb, and have done. The intake...
>
> It is the intake, the refusal to starve.
> And we must not forget the grace (*BB* 4).

Por tanto, "to starve" significa, para la escritora, negar la existencia de una estructura binaria donde el mal necesita igualmente ser digerido, evitando de esta forma la alienación y el apetito del hombre por la violencia y la destrucción. La gracia, por otro lado, es llevar a cabo el axioma de Böhme que afirma que "the opposition of all essences is basic"(1958: 150). "Only by absorbing his myths", explica Bartley, "can man hope to initiate the process of healing within himself and within a shattered universe" (n/d 13).

En "The Last Breakfast"(*BB* 35) , cuyo título nos hace inmediatamente recordar el pasaje bíblico de la vida de Jesús, MacEwen se queja de cómo el hombre, con el paso del tiempo, ha ido perdiendo el "gusto" por lo sagrado y lo difícil que es recuperar esa naturaleza en la sociedad consumista en la que ahora vive[25]. Mas el poema hace también referencia a la realidad canadiense más inmediata. En él podemos observar, como sostiene Dietz, a "Canadá como el país de lo fáctico, lo bárbaro, lo crudo, que, no obstante, al final también llega a atisbarse como traducible a milagro" (1987: 120). Los dos recursos estilísticos más utilizados son el humor y la ironía:

> sometimes the food refuses to be sanctified
> and you stand over the table beating your chest
> and screaming impotent graces for bacon and eggs

[25]A este respecto Rosemary Sullivan explica: "Gwendolyn loved the idea of a historical era when prophets and pseudo-Messiahs were swarming through Phoenicia and Palestine: Simon Magus, Valentinus, Mani, the mystic Christ. She saw them as real people, identifying with their 'golden hunger' for the god. And she had also found an explanation for what she thought of as our soul's amnesia and essential hunger. Most people live benumbed, asleep, ignorant. She would show them awake" (1995:85).

graphic on the plate, arranged in a greasy cipher

aware that your body like a graceful vegetable
refuses to be holy; you stop screaming
grace for the eggs and the unsacred bacon,
you stop screaming and sit down darkly

hypnotized by two fried yellow eggs, by this
altogether kanadian breakfast, realizing
your appetite is jaded and the plate is blue
and the food has become an anathema

the bacon has nothing to say for itself
the whole thing is decidedly insane
but you eat the breakfast because it is there
to be eaten, and as you eat
you delicate barbarian, you think of pigs and chickens,
you think of mammoths and their tons of frozen ancient meat,
you think of dark men running throuth the earth
on their naked, splendid feet (*BB* 35).

Como ya apuntamos, el Fuego para Bachelard es el símbolo del ardor de los sentidos y de la unión pasional de los sexos. En una primera lectura, "The Catalogues of Memory" (Atwood & Callaghan, 1993: 60) es un poema de amor *recordado* por lo que las imágenes aparecen distorsionadas por la memoria y el paso del tiempo. Es el recuerdo de una pasión ya olvidada. Sin embargo, la referencia a Jesús y a Nietzsche hace que hagamos un segunda lectura del Fuego no sólo como pasión entre los sexos, sino también como fuego espiritual y místico. Y es que como comenta D. G. Jones en el prólogo a *Earth-light* (1982), MacEwen

se atreve a decir lo que muchos no reconocen: "that we are ambiguous, that our exorbitant hungers and satisfactions are both erotic and holy..."(1982: 8). "The Catalogues of Memory" es un poema largo dividido en tres partes. En la primera leemos:

1.

now in our distorted distances
the ignorant ships
kiss
and pass

love we have learned nothing
we have learned
nothing
not in the slated nights
not in the chalkboard cities

Jesus, Nietzche, call them
and they will not come for you
though your hair is on fire
from the brain beneath it burning

love we have learned nothing
we have learned
nothing
not on the gold island
not on the washed beaches

we were two ships of burning glass
we were two ships of burning glass
now in our distorted distances
the ignorant ships

kiss and pass (Atwood y Callaghan, 1993: 60)

El barco es, en las artes plásticas, el símbolo de la Iglesia de Cristo (Pérez-Rioja,1988: 91) y en varias ocasiones a lo largo del poema leemos "we were ships...". El barco es, además, un objeto de culto en distintos países como Mesopotamia, Egipto, Creta y Escandinavia y está asociado al viaje del sol por el cielo y al viaje nocturno por el mar. Las referencias al sol en este poema son, como vemos, numerosas. El barco, al igual que otros símbolos como la casa o el carro, es en definitiva símbolo del cuerpo o "vehículo" de la existencia (Cirlot, 1991: 98). La vida, de algún modo, es una travesía en barco que nos lleva de un lado para otro en la que, la mayoría de las veces, navegamos con otras personas. Dejamos constancia de nuestra existencia en las noches y en las ciudades, pero ésta es impermanente: "...in the slated nights/...in the chalkboard cities." Y aunque "your hair is on fire", es decir, formamos parte de la esencia de Dios, MacEwen insiste en que no aprendemos de nuestra corta existencia ni de personas como Jesús y Nietzsche. Nietzsche, como es bien sabido, proclamó por boca de Zaratustra la muerte de Dios. Tras esta afirmación, el mundo judeo-cristiano debía aprender a vivir por sí mismo en una realidad totalmente desacralizada. Y esta realidad no es más que la realidad histórica:

> Como ser histórico, el hombre mató a Dios, y tras este 'deicidio' se ve forzado a vivir exclusivamente en la historia...El hombre primitivo, simplemente por progresar material y culturalmente, pasando de la fase del recolector de alimentos a la de

> agricultor y pastor –por el simple hecho de que estaba haciendo historia–, perdió su creencia en un solo Dios y empezó a adorar a una multitud de dioses inferiores" (Mircea Eliade, 1998b: 71-72).

Entonces, ¿cuál es el mensaje que quiere dar MacEwen al relacionar a dos personas totalmente opuestas? Jesús, como hijo de Dios, y Nietzsche[26], como filósofo que "mata" a Dios verbalmente. La respuesta parece estar nuevamente en encontrar el equilibrio entre los opuestos. Como es frecuente en MacEwen la vida y la poesía forman una pareja inseparable. Pero tal nivel de introspección lleva en ocasiones a desafiar a la razón y a estar "endangered by your own images." Así el final de la segunda parte de "The Catalogues of Memory" (Atwood & Callaghan, 1993: 60) dice así:

> (...)
>
> ah who am I with pencils
> who love you
> behind reason
> behind the poem
> even behind the seasons
> defining as the poem pillages
> reason, you who defy the reasons
> of poetry, you endangered
> by your own images (Atwood & Callaghan, 1993: 60)

[26]A Jung le impactó la profunda comprensión que alcanzó Nietzsche sobre las fuerzas irracionales de la mente humana y del deseo del hombre de enfrentarse a ellas. Y mientras que éste último denominó la irracionalidad y la capacidad instintiva del hombre como dionisíaca, Jung hizo la distinción entre la *sombra* personal y la *sombra* colectiva. Véase a este respecto Jung (1993).

"The Catalogues of Memory" describe un encuentro más entre MacEwen y su musa, amante e inspirador de su poesía. Sin embargo, es en la tercera parte de este poema donde encontramos, con mayor detalle, esa ambigüedad del ser a la que se refería anteriormente D. G. Jones, mezcla esencial de erotismo y sacralidad. La autora recuerda ahora ese encuentro sexual, batalla campal entre los sexos, que la hace retornar una vez más a los orígenes en donde ya no existen los opuestos: "we were man in a blind man's vision/and our name was adam..." Ni Jesús ni Nietzsche, sino ambos a la vez. La musa es ahora el dios Mercurio lleno de dinamismo y fluidez: "always always was your face moving". Como apunta Cirlot, Mercurio representa el poder de la palabra o "el emblema del verbo" (1991:303). Entre los gnósticos se hace referencia a éste como el *logos spermatikos*[27]:

3.

your hand on my left breast
perhaps, or the ankles
staying; the genitals like tears;
your eyes wide with fear.
the attack.
lions...the lean loins of them,
we were ships we were lions, we
were delicate with our images,

[27]Véase a este respecto Verjat, A. ed. (1989)

we were man in a blind man's vision
and our name was adam and we had no home.

always always was your face moving
before the ships before the buildings,
a crescent leaning, the conscience
of the flesh.

now it is winter; heed, heed
I say, heed
the speech of your hands,
feet, feet, I say,
move swiftly,
leave
no track (Atwood y Callaghan, 1993: 62)

El juego de palabras "lions" "loins" expresa la dicotomía del ser anteriormente explicitada, como "animal" sagrado y sexual . El león es un animal solar. Alude, por tanto, al elemento Fuego. "Es", comentan Chevalier & Gheerbrant, "la fuerza penetrante de la luz y el verbo" (1995: 637). El hecho de que la voz poética se describa a sí misma y a su amante como "leones" indica, por tanto, la total fusión de la poeta y su musa durante el proceso creativo. En la última estrofa, sin embargo, ese proceso ha finalizado. La autora deja de hablar en pasado, deja de recordar, para describir ahora el presente; un momento de invierno, de falta, quizá, de inspiración. Por eso, pide a su musa que no se detenga y adopte una nueva máscara. Lo importante es no detenerse nunca ni llegar a estancarse: "leave no

track".Como el Fuego, la musa mercuriana es capaz de transformarse y adquirir siempre nuevas formas debido a su gran versatilidad.

Cualquier psicoanálisis del Fuego debe expresar, según Bachelard, el proceso de sexualización; la unión entre la materia –representada aquí por el poema– y el espíritu, encarnado en forma de musa. El Fuego simboliza pues la pasión y también el deseo de conocer; es creador de sueños y también de ideas. Bachelard considera este arquetipo como "el primer momento de la poética de la ensoñación" (Trione, 1989: 81). De él parten el resto de los "momentos" que constituyen todo el universo imaginario.

3. 2. Arquetipos trascendentales del arte: El Ave Fénix. La Esencia del Nombre

El Fuego expresa también la trascendencia artística. Para Jung, al igual que para MacEwen, la experiencia visionaria es primordial en el entendimiento de la naturaleza

humana. Desde tiempos remotos, el hombre ha poseído conocimientos secretos que no pertenecen al ámbito de la realidad exterior, sino al inconsciente del hombre de todos los tiempos que Jung denominó "inconsciente colectivo". MacEwen expresa este conocimiento oculto del hombre a través del mito. El fénix que renace de sus propias cenizas representa, en la poesía de MacEwen, el espíritu humano capaz de luchar contra la adversidad como observamos en "Dark stars"(*SM* 38), donde la escritora nos comunica que el sufrimiento es un paso necesario en la expansión de nuestra conciencia:

DARK STARS

Like seas we contain life
and somehow ever are contained
by stony shores of pain
around us sharply drawn,
and also the awful circle of the sun
(though all the hands of the world
bear us up from perfect dark
to light, we long for night
and furious earth, and death
the one condition of our birth). (*SM* 8)

De hecho, podríamos incluso llegar a afirmar que la poesía de MacEwen es una "Poética del Fénix"[28] en el sentido en que es pájaro de Fuego, que muere y renace

[28]Esta expresión es utilizada por Bachelard en su obra *Fragmentos de una poética del Fuego* (1992). De este tipo de poesía, en la que el fuego, aunque no se nombre, ocupa el eje central del poema como metáfora de pasión e intensidad Bachelard escribe: "La imagen del Fénix, no nombrada, se convierte en la *fuente* de todos los reflejos de imagen. Todo el poema está en llamas. Las imágenes brotan rutilantes,

constantemente. Su primera colección de poemas *The Rising Fire* (1963) muestra el nacimiento de una poeta – o quizá deberíamos decir, infancia, puesto que, con anterioridad MacEwen había publicado dos *plaquettes* –que inicia un complejo sistema de símbolos que van a reaparecer en colecciones subsiguientes con nuevos matices. Su última obra *Afterworlds*[29] (1987) es muerte que renace en cada lectura de los poemas. Las obras que quedan en medio representan el continuo devenir de muertes y renacimientos. Esta idea coincidiría con el sentido que nuevamente Bachelard da a este tipo de poética:

> "Poética del Fénix": llama alada y ceniza, transposición simbólica del destino que une la muerte y la infancia, la pira funeraria y la cuna, vinculando la infancia soñadora a orillas de su río, el Alba cristalino con el hombre que medita sobre la muerte próxima, muerte transfigurada por la imagen sublimada (1992: 23).

Como podemos observar, la vida y la poesía en MacEwen se mueven, de forma paralela hasta el final de su vida. El poema es su herramienta de autoexploración, como ya apuntamos anteriormente. Por esa razón, el ave fénix simboliza también al artista que constantemente anhela crear un mundo nuevo a partir de las cenizas del mundo material. La

---

nuevas, nacidas verdaderamente de una imaginación libre. La poesía es aquí una hoguera; las imágenes son el combustible que es preciso aportar sin cesar para que la imaginación alcance su cima" (1992: 111). Esta descripción, como vemos, es totalmente aplicable a la poesía de MacEwen.

[29] Como podemos observar, los títulos de estas dos obras actúan asimismo como metáforas de la simbólica del Fuego. De hecho, mientras que en *The Rising Fire* abundan las imágenes relacionadas con el sol y de ahí con el nacimiento, en *Afterworlds* ocurre lo contrario y la muerte es probablemente el tema central. *Afterworlds*, además, fue publicada en el mismo año de la muerte de Gwendolyn MacEwen.

alquimia es, en este contexto, análoga al proceso artístico y creativo, de forma que metáforas como "gold teeth" o "solar tooth" sugieren la verdad del arte (*FE* 39).

El poema "The Phoenix" (Atwood & Callaghan,1993:57), relacionado temáticamente con el título *The Rising-Fire*, simboliza la evolución del espíritu humano y su transcripción en el arte mediante la representación del renacimiento del ave a partir de sus cenizas. El fénix es, como ya dijimos, también símbolo del artista en este poema. Su propagación del espíritu vital a través del arte surge como la fuerza y energía capaz de transformar la muerte en vida, la noche en el día[30]:

> beyond you, the image rising from the shoulders
> is greater than you, as the phoenix from the fire
> is risen, as the rising fire on the opening wings
> is greater than the stirring and potential pyre. (Atwood y Callaghan, 1993: 57)

Sin embargo, esta poderosa energía transformadora, que está relacionada con el proceso artístico, es capaz de trascender también lo literario y metamorfosear la realidad cotidiana:

[30]Bachelard crea también un símil entre la figura del poeta y el mito del ave fénix como el esfuerzo continuo del primero por resurgir del sufrimiento : "Un fénix se ha alojado en el nido de una órbita. El fénix vivido por el poeta se ha convertido en un drama de la retina, una inmensa nostalgia de la mirada llameante. es un ojo muriente, en el límite de la ceguera y la iluminación, de una desesperanzada de las tinieblas y, sin embargo, un renacimiento de la luz. Es el coraje de la renovación" (1992: 102).

you appear in the weekdays of your wishes
or musical Sundays and make on an instrument's strings
idly, high harmonics which trascend the note
and will not believe that these are also wings.

enter and re-enter the burning of your city
in the heat of the weekday, with anything enter
innocently lyric, with gravity, or phallic,
with you who are beautiful and difficult to suffer. (Atwood y Callaghan, 1993: 57)

Las dos realidades divergentes del arte y de la vida se complementan entre sí. Y la energía del arte surge en parte de "the heat of the weekday", como leemos en la estrofa anterior. El Fuego es, pues, la energía necesaria para crear y el resultado de la pasión entre dos seres.

En las dos estrofas siguientes, el Fuego representa la necesidad del autosacrificio del poeta o artista en el proceso creativo cuando el cerebro humano, en el momento de inspiración, es reducido a cenizas, a la nada, antes de que las imágenes del mundo material comiencen a agolparse, a brotar sin orden ni razón cual fuente en el jardín de Kubla Khan[31]. La autora se deja llevar y confía en el confuso mundo exterior para que éste le proporcione ideas, que son también formas de vida pues, como apunta Bachelard: "El Fénix es hoy, en

[31]En su poema "Kubla Khan", Coleridge describe un proceso similar de inspiración y epifanía rebosante de energía e ideas que luchan por salir a la luz: "And from this chasm, with ceaseless turmoil seething,/ As if this earth in fast thick pants were breathing, / A mighty fountain momently was forced: /Amid whose swift half-intermitted burst / Huge gragments vaulted like rebounding hail, / Or chaffy grain beneath the thresher's flail" (Clark y Healy, 1997: 717).

toda la fuerza del término, un ser del lenguaje, un ser del lenguaje poético" (1992: 48). Al igual que el fénix retorna a su nido de cenizas para renacer, la poeta se refugia y sumerge en el mundo físico del pensamiento y las ideas cuando está carente de inspiración. Además, una tendencia hacia la síntesis es aparente en el momento en el que el artista, tras el clímax de la inspiración, ordena y simplifica las imágenes y los símbolos que han surgido en el proceso creativo de forma más entendible y significativa. La interconexión entre arte y vida, entre mito y pasión, entre el proceso creativo y la sexualidad se hace más evidente en estas dos últimas estrofas del poema:

> observe that your anatomy is fire and brains are ashes
> and in the terms of old madness, sleep with queens;
> take root; the most available loins are here
> to place the equivocal seeds between.
>
> circuses of knees, and the bone trapezes
> out from its first wish to the bone of another–
> past the most pleasant of all anatomies
> where one trapeze succeeds the other– (Atwood y Callaghan, 1993: 57).

La función principal de la musa en MacEwen es la de guiar precisamente a la poeta en el proceso creativo. Margaret Atwood fue la primera en percatarse de su existencia y en su artículo "MacEwen's Muse" (1982a) habla de ella como la clave para interpretar adecuadamente la poesía de MacEwen (67). Un dato novedoso acerca de esta musa es su

género. La musa para esta escritora es siempre masculina, a diferencia de lo que apunta Robert Graves a este respecto en su obra *The White Goddess* (1995a), para quien la musa debe ser siempre femenina[32]. Y el hecho de que la poesía de MacEwen sea correctamente entendida depende, en gran parte, como apunta Atwood, de su reconocimiento como tal: "Ignore him or misinterpret him and her 'muse' poems may be mistaken for 'religious' ones or reduced to veiled sexuality. Acknowledge him, and he will perform one of the functions MacEwen ascribes to him: the creation of order out of chaos" (1982a: 63).

No obstante, a pesar de esta recurrente presencia de la musa[33] no debemos pensar en MacEwen como una escritora obsesionada por el proceso creativo en sí mismo. La poesía es, para ella, el medio, y no el fin:

> (...) I'm not of those poets who is terrifically interested in the creative process itself. I rather tend to let that be. I think probably I fear that if I questioned it too much I

[32]*The White Goddess*, sin embargo, era uno de los libros favoritos de MacEwen a pesar del contenido claramente misógino que posee, y fue considerado como el "BIG TEXT" por muchos poetas canadienses, especialmente mujeres, de la década de los sesenta (Sullivan 1995: 105). Véase a este respecto el capítulo "The Bohemian Embasy", incluido en Sullivan (1995: 96-114). La musa para Graves tiene la apariencia física de la mujer ideal y la psicología de la medusa: "The Goddess is a lovely, slender woman with a hooked nose, deathly pale face, lips as red as rowan-berries, startlingly blue eyes and long fair hair; she will suddenly transform herself into sow, mare, bitch, vixen, she-ass..." (1995a: 24). No es de extrañar que, con semejante descripción, escritoras feministas tales como Atwood reaccionaran de la forma siguiente: "Ah, yes, the Moon Goddess; Man does/woman is....Not only did a woman poet have to be a goddess, she had to be a man-destroying goddess. Because what the White Goddess did was to bite off your head" (Sullivan, 1995: 106).

[33]Atwood comenta: "No one has invoked the male Muse with such frequency and devotion as has Gwendolyn MacEwen" (1982a: 68).

> would become self-conscious and not be able to write as I can now. My main concern is in the work, in finishing the book, in having it published, having people read it, so that really all of my energy and time is taken up with the writing, not with the questioning of the process (Pearce, 1980: 72).

Así en "The Aristocracies"(*BB)* MacEwen insiste en que trascendamos el poema. La poesía no se encuentra en el texto, sino en el efecto que ésta provoca:

> (...)
> Let it be understood, this is not art,
> this is not poetry; the poetry is
> the breathing air embracing you,
> the poetry is not here, it is elsewhere
> in temples, in territories of pure blue. (*BB 53)*

La musa lucha, asimismo, porque se produzca la unión entre lo real y lo ficticio, entre lo fenoménico y el mundo onírico, entre las antiguas civilizaciones y el mundo contemporáneo, como observamos en el poema "Poem Improvised Around a First Line" (*BB*16), que analizaremos más adelante. Esta figura es, además, el medio o conducto que permite a MacEwen comunicarse con ese otro mundo prácticamente desconocido que es el inconsciente. El paisaje en el que aparece la musa no es solamente físico, sino que pertenece también a la imaginación. La musa es quien inspira el lenguaje de la autora y muchas veces es representada como aquella persona a la que MacEwen se dirige para establecer un diálogo

o como un amante sin nombre, cuya presencia es siempre intuida. En estos casos, la musa representa el *animus*, el lado masculino de la poeta, que a través de sus múltiples manifestaciones intenta revelar parte de la esencia del *sí-mismo*. Así ocurre en "The Red Bird You Wait For" (*SM* 2), poema en el que MacEwen expresa su relación con Dios y la dificultad que encuentra al tratar de poner en palabras su presencia, es decir, la dificultad de comunicar lo inefable. Desea, además, compartir esa experiencia y que otras personas confirmen lo que ella siente, poniéndole nombre a las sensaciones para así escucharlas en boca de otros. Pues esta presencia divina "...is burning [her] heart out". Lo misterioso e inaprensible, que es lo divino, no se puede pensar sino sentir de forma intuitiva, pues está más allá de toda explicación lógica. Por eso MacEwen utiliza el símbolo en su intento de dar forma abstracta a lo que no domina en la realidad material. Esta misma idea es explicada por Fernando A. Moreno y Laura Gómez: "El dominio del lenguaje supone un poder de naturaleza antropológica. El artista hace consciente lo inconsciente, lo saca a la luz"[34]. Dios, como podemos leer en el título del poema, es representado en forma de espíritu, pájaro de fuego o ave fénix. Es la fuerza vital y la inspiración poética que desciende sin que tú la esperes, "uninvited"[35], como leemos al final de este poema. MacEwen define al hombre,

[34]Véase su ensayo "La esencia de Dios" en el sitio http:// personal2.redestb.es/critica/religion.html. Consulta del 31 de octubre, 2001.

[35] No tenemos control sobre dichos momentos; simplemente suceden. Véase Ulanov (1999: 407-429).

pues, como *homo religiosus*[36], al igual que Jung lo hiciera. Es decir, el hombre es por naturaleza religioso, en sentido psicológico. La vida religiosa se revela en aquellos momentos en los que el *yo* y el *sí-mismo* se comunican entre sí. En estos casos, el *yo* actúa como receptor de lo que el *sí-mismo* le revela. Las intuiciones religiosas son interpretadas por Jung como manifestaciones del inconsciente colectivo o arquetípico. Así opina que se puede rechazar la religión, negar, repudiar o revisar, pero nunca librarte totalmente de ella (Véase Ulanov, 1999: 415).

Nuevamente, la poeta se dirige a una segunda persona. Es la musa masculina o *animus* de MacEwen, a la que antes nos referíamos, que ayuda a la escritora a nombrar lo innombrable, a comunicar la esencia de Dios o –a justo lo contrario– a aniquilar esa presencia, a negarla, en momentos de duda:

THE RED BIRD YOU WAIT FOR

You are waiting for someone to confirm it,
You are waiting for someone to say it plain,
Now we are here and because we are short of time
I will say it; I might even speak its name.

It is moving above me, it is burning my heart out,
I have felt it crash through my flesh,
I have spoken to it in a foreign tongue,

[36]En "Solar Wind" (*TEL*) escribe: "You must find a god to worship or you will die/In that unholy moment just before darkness and the sound/Of guns" (42).

I have stroked its neck in the night like a wish.

Its name is the name you have buried in your blood,
Its shape is a gorgeous cast-off velvet cape,
Its eyes are the eyes of your most forbidden lover
And its claws, I tell you its claws are gloved in fire.

You are waiting to hear its name spoken,
You have asked me a thousand times to speak it,
You who have hidden it, cast it off, killed it,
Loved it to death and sung your songs over it.

The red bird you wait for falls with giant wings–
A velvet cape whose royal colour calls us kings
Is the form it takes as, uninvited, it descends,
It is the Power and the Glory forever, Amen. (*SM* 2)

La escritora espera, pues, que esa conciencia divina no sólo sea intuida, sino que también se manifieste a través del lenguaje y la poesía. Por esta razón, insiste en nombrarla. Pues, como ya apuntamos, el nombre da la esencia. Lo amorfo e indefinido se vuelve individual y concreto cuando se nombra. "Nombrar a Dios", comentan nuevamente Fernando A. Moreno y Laura Gómez, "es *conocer* lo que no se conoce. Si a algo misterioso le ponemos nombre, deja de ser misterioso, se vuelve familiar y cercano, se domina"[37]. Pero también es capaz de poseerte y dominarte si te dejas atrapar por su poder, como expresa con

[37]En el sitio http://personal2.redestb.es/critica/religion.html. Consulta del 31 de octubre, 2001.

temor MacEwen en “The Naming Day” (*SM* 22-24):

THE NAMING DAY

The time has come
and I have not yet named myself;
there are so many names to choose from
(...)
I heard all the names
the world suggested, loud ones
and soft; I considered them
carefully before I cast them off
        retaining only those
        which echoed back to birth.
(...)
(The one that you choose must be
secret and unspeakable, divine,
the gold house of your soul, and
the first word that made the world;
        whoever owns it
        will also own you.
Take care, then,
whom you tell it to).

I walked in the world and called
all things by my first inaccurate
name, yet I have heard its sound
so often that it has become
unknowable and unforeseen.
        I know that when
        this day is over

I will have chosen it again. (*SM* 22-24, énfasis añadido)

MacEwen habla del nombre personal en este poema como algo más que un signo de identificación. Al igual que hicieran los antiguos egipcios[38], como explicamos en el apartado 2.2., MacEwen otorga al nombre el poder de expresar la dimensión esencial del individuo; de ahí que insista tanto en encontrar su verdadero nombre secreto: "I heard all the names/the world suggested.../I considered them/carefully before I cast them off,/retaining only those/which echoed back to birth." Pues, como apunta Jacq: "Cada ser humano tiene la misión de buscar y conocer el nombre secreto que le fue confiado en el momento de su nacimiento y del que debe hacerse digno" (1999:72-73). La escritora cree, por tanto, en el poder creador y apremiante de la palabra. El nombre, como apuntamos, posee también las mismas cualidades del símbolo (Véase Chevalier & Gheerbrant, 1995: 754-755), por lo que su significado no puede nunca prevenir del azar. Los antiguos egipcios creían también que el nombre personal representaba el reflejo del alma humana. Esa es la cualidad que MacEwen precisamente busca: "...The one that you choose must be/secret and unspeakable, divine,/the gold house of your soul..." De esta creencia surge la idea mágica de que se puede actuar, para bien o para mal, sobre otra persona pronunciando el nombre secreto. Así MacEwen

[38]El mito que mejor ilustra la búsqueda del nombre secreto lo encontramos en la leyenda de Isis y Ra, donde la diosa lucha afanosamente por descubrir el verdadero nombre del Dios Luz. Véase Jacq (1999: 71-72).

advierte: "...Take care, then, whom you tell it to". El nombre secreto no es otro que el nombre inefable de Dios, que es también su nombre, pues ella, como ser humano, forma parte de la divinidad. Pero como apuntamos antes, el poeta se muestra temeroso de llegar a conocerlo y pronunciarlo: "whoever owns it/will also own you". Esta aprensión es expresada por MacEwen de forma reiterativa, como veremos más adelante[39].

En "The Golden Hunger"(*AM* 51), MacEwen expone este mismo deseo de alcanzar la esencia del ser. En este poema volvemos a encontrar la metáfora del "apetito", pero ahora en su forma más abstracta: el deseo de la autora por encontrar la verdadera esencia del ser, el "molde" inicial antes de que el lenguaje, y de ahí su musa, lo recubra de múltiples rostros. La posición que ocupa este poema en la colección *The Armies of the Moon* es también significativa. "The Golden Hunger" introduce la tercera y última sección de poemas titulada "Lacus Somniorum: Lake of Dreams"(*AM* 51-75). Esta inmersión al mundo de los sueños, que será analizada en profundidad en el capítulo número cinco destinado al Aire[40], representa un nuevo renacer. Atrás ha quedado el abismo hacia la muerte de la sección anterior "Lacus Mortis: The Lake of Death" (*AM* 29-47). "The Golden Hunger" (*AM* 51) es pues el primer

[39]Jung respecto al poder del nombre apunta: "Poner nombre significa, por consiguiente, dar poder, conferir una determinada personalidad o alma....La imposición de nombre confiere ciertas cualidades, si no el alma misma; de ahí la antigua costumbre de poner nombre de santos a los niños" (1993: 201).

[40]Dedicamos el capítulo cinco al análisis de este arquetipo en la obra de MacEwen.

viaje[41] hacia el interior en el que la autora insiste en comunicarse con el arcano, con lo sagrado. El poema comienza con una interesante descripción del momento de inspiración, que representa a su vez la entrada al mundo onírico:

> First the savage flower of the mind opens, catches flies and tigers and locks them in. My vowels burst like the lungs of divers gone beyond their depths. How to address you, who have a hundred times renamed me? The moon is yellow and terrifically full...and the pale skyscrapers are altars I have erected for the night. After the dark fell you came again to rename me, composite god; behind your fluid masks there is always something that remains the same. Not a feature, but a *cast* to which the face always returns. I watch your expressions change, I wait until they resolve themselves into the face I remember (...).
>
> Another mouth is drawn above your mouth, my Teacher, and two other eyes above your own. Who would believe this ghost is the permanent guest of my blood? I dreamed I found a priceless Stradivarius in my mailbox. What impossible concertos am I expected to play? The clouds have dissolved and the visited moon above me is an eye which watches as I a bow (*AM* 51).

El título del poema hace alusión a un concepto creado por Jacob Böhme. La "golden hunger" o "lubet" es la energía que impulsa al ser humano a buscar la unión de los opuestos en su afán de alcanzar la totalidad. Su concepto de existencia parte, además, de la fusión

[41]Para un estudio sobre el concepto de "viaje" como metáfora, véase el ensayo con el mismo título en Frye (1990c: 212-228).

entre la luz y la oscuridad[42]. La imagen del apetito en MacEwen, como en todo símbolo, encierra dos interpretaciones contradictorias, pero complementarias. En su aspecto más mundano, el apetito alude a las ansias de devorar no sólo desayunos canadienses, sino también a un materialismo incontrolado en el que el hombre moderno se ve cada vez más inmerso. A nivel mitológico, por otro lado, MacEwen se refiere al apetito como a ese deseo inefable e incontrolable que conduce a esta escritora a la búsqueda de Dios. "The Golden Hunger" (*AM* 51) es, pues, el intento de MacEwen de percibir y aprehender la naturaleza divina a través de su poesía. El adjetivo "golden" hace referencia al oro tal y como lo entendían los alquimistas. El oro poseía para ellos una indiscutible naturaleza simbólica y en su temor de ser considerados como presuntos fabricantes de oro, se defendían con axiomas tales como *Aurum nostrum non est aurum vulgi*[43].

MacEwen invoca en "The Golden Hunger" al dios Mercurio, "composite god". Ésta es la forma que su musa adopta esta vez para dar forma verbal a su cosmovisión. El dios Mercurio, mensajero de los dioses en la mitología clásica y el dios de los filósofos en la terminología alquímica se define por su dinamismo. Como leemos en el poema: "behind/your

[42]Evelyn Underhill (1954) en la introducción a la obra de Böhme *The Confessions of Jacob Böhme* explica: "From the primal fire or fount of generation in its fierceness are born the pair of opposites through which the Divine energy is manifested: the 'dark-world' of conflict, evil, and wrath which is Eternal Nature in itself, and the 'light-world' of wisdom and love, which is Eternal Spirit in itself...The business alike of universal and of human life, the essence of its 'salvation,' is the bringing of the Light, the eternal origin of all good powers, colours and virtues, out of its fiery origin –spiritual beauty out of the raw stuff of energetic nature" (xxvii, xxix).

[43]Véase a este respecto Jung (1957: 45-50).

fluid masks there is always something that remains the/same." Sus sandalias aladas le permiten desplazarse a gran velocidad de un lugar a otro; atributo que posibilita también la elevación a un estado diferente. Mercurio es un semidiós, mitad divino, mitad humano, por lo que representa asimismo la mediación entre lo celestial y lo terrenal. El intento de renombrar lo anteriormente nombrado, de comunicar lo inefable, está presente en este poema y es una constante en la obra de esta escritora: "Another mouth is drawn above your mouth, my Teacher, and two other eyes/above your own". Como dios alquímico y en su papel de musa, Mercurio permite a la escritora extrapolar de lo fluido una forma y del caos un orden: "behind your fluid masks, there is always/something that remains the same.../I watch your expressions change, I wait until they resolve /themselves into the face I remember." Finalmente, la imagen del violín "priceless Stradivarius" vuelve a aludir a su propio proceso creativo como poeta. MacEwen se pregunta "What/ impossible concertos am I expected to play?". El concierto imposible es probablemente su constante deseo de expresar lo sagrado y su dificultad para lograrlo.

El final, no obstante, parece optimista. El caos inicial ha desaparecido. La luna ha abandonado el lado oscuro que mostraba en poemas anteriores de esta colección *The Armies of the Moon*; ya no es Hécate sino el testigo pasivo del proceso en el que la escritora está inmerso. Se la define como "yellow and terrifically full". Atrás ha dejado su "silver sheen" que observábamos en un poema anterior. Y mientras que en "The Lake of Death", se la

describía como un arma asesina, "a blade-like curve", ahora ha alcanzando la totalidad del círculo. Una vez que MacEwen ha abierto "the savage flower of the mind" sería un error no integrar y reconocer el lado oscuro de la luna y del ser. Su objetivo en este poema es, pues, poder reconciliar ambos aspectos, y como leemos al final lo logra: "The clouds have dissolved and the visited moon above me is an eye which watches as I bow" (*AM* 51).

En "Jewellery" (*AM* 53*),* un poema también perteneciente a la sección "The Lake of Dreams"(*AM* 51-63) muestra la decisión irrevocable de que ha iniciado el viaje hacia las profundidades y de que ya no hay marcha atrás. Una vez que la poeta se ha adentrado en la masa indiferenciada del inconsciente, el compromiso y la entrega deben ser totales, por eso, al comienzo del poema, afirma: "I wear it more to be its captive than to captivate". Este juego de palabras entre el oro ornamental y el oro alquímico continúa a lo largo de todo el poema, como en el verso "the circular earrings" en el que se alude al símbolo del círculo como atributo de la totalidad. MacEwen se entrega totalmente a la búsqueda de lo divino. Su cautividad[44], no obstante, es voluntaria, pues como escribe más tarde: "you knew I never wanted/ to be free":

JEWELLERY

I wear it more to be its captive

[44]Más adelante en este capítulo veremos como la poeta a menudo se refiere a otro tipo de prisión; la prisión de la carne que impide alcanzar un mayor grado de espiritualidad y que a menudo es representada por medio de escapistas luchando contra la muerte y el tiempo, como por ejemplo en el poema "Manzini: Escape Artist" (*BB* 37).

than to captivate; I want
to be the prisoner of gold,
to hear my voice break through
the chain which holds my song
in check, or watch the tendons
flicker under
the band about my wrist
which makes my gestures
conscious and restrained;
the circular earrings
familiar as my name
have tamed my mind
as the single ring
has tamed my hand.

You have made a glittering prison
of all my jewellery,
you knew I never wanted
to be free. (*AM* 53)

En "The Return" (*SM* 81), MacEwen describe la naturaleza mercuriana y escurridiza de su musa, a la que nos referíamos en "The Golden Hunger"(*AM* 51). Como apunta Atwood (1982a: 75), éste es uno de los poemas en los que la musa masculina de MacEwen aparece representada de forma más clara. Durante el proceso creativo la musa adopta multitud de máscaras y nombres para plasmar parte de la cosmovisión de la poeta. Luego desaparece cuando el poema llega a su fin, sólo para volver a encarnarse en una nueva forma, en un nuevo poema. Es el Fuego como la región donde habita la metáfora donde la

fantasía altera las formas, que ya han sido previamente transformadas. La musa es, entonces, una llama candente que se apaga y vuelve a renacer, cual ave fénix en un ciclo eterno. Es la vida en continua ebullición, cambiante, resbaladiza, esquiva, pero siempre con un mismo propósito: el de "posarse" momentáneamente y dirigirse a un centro estático: el poema, poniendo orden al caos de la realidad hasta que comience un nuevo ciclo y, así, un nuevo poema . Este proceso, como ya vimos, es denominado por Bachelard como "el primer momento de la poética de la ensoñación", y, por tanto, como el dominio originario de la poesía. Sin embargo, a pesar de sus múltiples encarnaciones, la esencia y la función de la musa en la obra de MacEwen continúa siendo la misma del principio, como reconoce la escritora en el poema: asistir a la escritora durante el proceso creativo en su afán de comunicar lo inefable. De ahí que percibirla sea "an act of faith", como podemos leer en la última estrofa:

THE RETURN

I gave you many names and masks
And longed for you in a hundred forms
And I was warned the masks would fall
And the forms would lose their fame
And I would be left with an empty name

(For that was the way the world went
For that was the way it had to be,

To grow, and in growing lose you utterly)

But grown, I inherit you, and you
Renew your first and final form in me,
And though some masks have fallen
And many names have vanished back into my pen
Your face bears the birth-marks I recognize in time,
You stand before me now, unchanged

(For this is the way it has to be;
To perceive you is an act of faith
Though it is you who have inherited me) (*SM* 81).

MacEwen sitúa "The Return"casi al final de la colección de *The Shadow-Maker.* En él *volvemos* a encontrar, como indica el título, algunos de los temas que la poeta expone en esta obra: inadecuación del lenguaje para expresar lo que realmente queremos comunicar, el eterno retorno de la musa para representar las distintas fases del proceso de *individuación* en el que se halla la escritora y, finalmente, el deseo de alcanzar la armonía y la unión de los opuestos. No obstante, "The Return" (*SM* 81) es también una descripción de uno de esos breves encuentros con su musa mercuriana y la reflexión sobre el papel que ésta tiene y tendrá, en su obra. Su naturaleza se desvanece y diluye al finalizar un poema, hasta que otro nuevo comienza, y la poeta vuelva a "heredar" esa antigua esencia del primero que ella reconoce: "You face bears the birth-marks I recognize in time,/You stand before me now, unchanged/...To perceive you is an act of faith/Though it is *you* who have inherited me)"

(*SM* 81). Como apunta Atwood, a veces es difícil saber "who has created whom?...Is the Muse outside the poet, or is he inside, a fragment of the self" (1982a: 76). Nosotros nos inclinamos a pensar que se trata más bien de lo segundo: la musa como un desdoblamiento de su persona. Al finalizar el proceso creativo (y plasmarlo sobre el papel en forma de poema, novela, relato, etcétera) parte de ella de alguna manera también moriría, aunque renace en cada lectura y en cada nuevo proceso creativo[45]: "He has created, destroyed and restored innumerable worlds and several phases of the poet herself, and through the poet's invocation is about to begin the process again" (Atwood, 1982a: 76).

En su poema "The Letter", incluido en su última obra *Afterworlds* (1987:104) nos encontramos nuevamente con la imagen del Fuego, ahora manifestada en forma de luz, y su relación con la escritura. MacEwen explica al lector el momento epifánico de la creación en el cual la escritora se sumerge en una realidad que parece pertenecer a otra dimensión y que ella denomina "Worldmind". Se trata de un mundo en el que no existen los límites del

[45]Según nos cuenta Joyce Marshall, MacEwen sufría grandes depresiones tras finalizar una obra. Marshall describe el estado anímico y físico en el que se encontraba la escritora al acabar su última obra *Afterworlds* y tras varios años de consumir alcohol: "Her liver and pancreas were by then severely damaged and she was at a moment of particular peril for a writer, exhausted by the completion of *Afterworlds*, the book of magnificent poetry that turned out to be her last word to us all. Gwen had always suffered from this form of postpartum depression more severely even than most writers and it was useless to remind her, as I did, that she'd felt just as badly when she finished *Noman's Land*, just as certain that she'd never be able to write again. Her own courage had enabled her to fight her way back in the past; this time it wasn't enough" (1993: 63-64).

tiempo; no hay pasado ni futuro, sino Tiempo en su sentido más global y universal. El poema escrito en prosa dice así:

> Hello.
>
> The light is wandering around inventing everything, and I've entered once again this thing I call Worlmind. Let me explain. Under these easy trees I catch sight of an indifferent and wonderfully intelligent world; I think it is the planet itself considering its own existence, its own destiny. But it doesn't matter what I think. What matters is the beauty of this place –a beauty existing within *indifference*, if you can imagine, the beauty of a lover never quite possessed, the beauty of a god who distances himself and demands to be adored with reason as well as passion. Here, within Worldmind, I have access to the past and the future as fluid parts of a conscious whole, a mind that is the planet itself lost in thought. The city becomes all cities, the streets are all streets everywhere; I eavesdrop on a thousand secrets, share a thousand lives. The past and the future are now; nothing is ever lost, and everything exists in a quiet, passionate rightness. Cosmic dust contains platinum and iridium, in case you should ever need to know. Certain stars are imploding right now, and it looks like rain. I'll write you again tomorrow.
> Regards,
>
> Gwendolyn. (*AW* 104)

Tom Marshall opina que este poema describe perfectamente la visión personal que MacEwen tiene del mito (1992: 107). Y ciertamente en él vemos reflejados muchos de los temas recurrentes en la obra de esta escritora: la luz, el carácter universal de su obra, la belleza que emana del mundo si lo percibes con nuevos ojos; la fusión de los diferentes

estados del tiempo, para así lograr una percepción de la existencia en su totalidad. En esta "carta" al lector, la autora –mediante la inspiración y la dedicación constante a la escritura–, penetra en la psique del mundo y sólo desde esa perspectiva puede llegar a percibir la totalidad, tener acceso tanto al pasado como al futuro; en resumidas cuentas, obtener una visión universal de la vida y de la muerte, solamente adquirida a través del total equilibrio entre los opuestos.

En algunas ocasiones, para llegar al lado mítico de las cosas, a la parte fantástica y mágica de la existencia, MacEwen debe sobrepasar la realidad; desprenderse de los límites del espacio y del tiempo. La autora es, obviamente, consciente de la dificultad que supone pintar ese extraño paisaje. En estos casos, el lenguaje deja de ser un medio adecuado para expresarse, como nos cuenta en el siguiente poema, reviviendo el mito de Prometeo.

THE FACE

I was working with clay and a face
inherited my fingers; nor did I ask it
to arise from the grey amorphous mass.

Now my white skull splits like a plaster cast
with this face inverted within it–
how to correct this backward physionomy?

I must stop dealing with clay, with faces
I must stop dealing with poems, with stanzas
or all your features will become typography.

> How could I bend to inherit you
> and find your mouth a cabinet of teeth and verbs? (*BB* 9)

MacEwen teme, por tanto, perder la esencia de aquello que quiere comunicar; aquello que trasciende la forma y las palabras. Quisiera invertir el proceso de ese rostro que ha surgido de la arcilla, de la masa amorfa: no de sus dedos a la arcilla y de la arcilla al rostro, sino de la arcilla, es decir, de la fuente primaria a ella misma. Y se pregunta cómo podría introducirse *dentro* de ese rostro, que ha surgido de su mente, para observar qué es lo que la compone: "How could I bend to inherit you/and find your mouth a cabinet of teeth and verbs?" (*BB* 9). El lenguaje, como ella misma declara, es en estos casos insuficiente: "I'm always aware that people mean so much more than they say so simple speech doesn't seem rich enough to express inner thoughts" (Keeney Smith, 1983 17). Sin embargo, es el único medio de expresión que posee y es imprescindible para que estos mitos sean revelados, pues como ella misma afirma en una ocasión posterior: "things are revealed and understood through language and only through language" (Meyer & O'Riordan 104).

3.3. Arquetipos místicos: Ícaro y la Caída

El sol, como vimos en el apartado 3.1., es una metáfora habitual del objetivo final del proceso alquímico, es decir, aparece en muchos textos como sinónimo del oro. El oro es el sol de los metales. En relación al arquetipo del sol, MacEwen evoca la figura mitológica de Ícaro en varias ocasiones a lo largo de su carrera literaria. Lo encontramos,

por primera vez, en el poema titulado precisamente "Icarus"(*MA* 11)[46], perteneciente a la primera *plaquette, Selah* (1961)[47]. En este poema, la musa de MacEwen hace una de sus primeras apariciones. "Icarus" (*MA* 11) relata la leyenda mitológica a la par que introduce algunos temas, que aparecerán reiteradamente en colecciones posteriores. El primero alude a la imaginación como medio a través del cual podemos escapar de la prisión del mundo material, representado en el poema a través del vuelo de Ícaro y su huida del laberinto de Creta:

ICARUS

(...)

The boy, bent to the whim of wind,
the blue, and the snarling sun
form a brief triumvirate
–flesh, feather, light–
locked in the jaws of the noon
they rule with fleeting liberty.

These are the wings, then,
a legacy of hollow light–
feathers, a quill to write
white poetry across the sky. (*MA* 11)

[46]El hombre alado es una de las encarnaciones más recurrentes de la musa en MacEwen. Véase Atwood (1982 a).

[47]Citamos, no obstante, de la selección de poemas *Magic Animals* (1974).

El segundo tema está también presente en esta parte del poema anteriormente citada y está directamente relacionado con el primero. Nos referimos a la relación metafórica entre la luz del sol y el tipo de poesía que MacEwen escribe: "...a legacy of hollow light/ feathers, a quill to write/white poetry across the sky." La luz es entendida, en este contexto, como conocimiento. Evoca la fuerza creadora y la energía cósmica. Es también la luz primordial que se identifica con el Verbo. Y en la simbología católica se la identifica con Cristo. En la Biblia leemos: "Yo soy la luz del mundo: el que me sigue no camina a oscuras, sino que tendrá la luz de la vida" (San Juan, 8, 12). Aquél que quiera llegar a la luz, deberá hacer como Ícaro "volar" hasta ella sin ningún tipo de intermediario. Así, en su *Diccionario de símbolos* , Chevalier y Gheerbrant explican: "La luz del verdadero Sol...debe percibirse sin refracción, es decir, sin intermediario deformante, por intuición directa: tal es precisamente el carácter de la iluminación iniciática"(1995: 664). El mito de Ícaro es, pues, el más adecuado para expresar este deseo de MacEwen de escribir una poesía de naturaleza mística. Un poco más adelante en el poema leemos:

> You knew
> I would get drunk on beauty.
> The famous phantom quill
> would write me, pull me
> through the eye
> of needle noon. (*MA* 12)

El mito de Ícaro, además, está directamente relacionado con el arte y de ahí con la poesía, pues Dédalo, padre de éste, del que hablaremos más tarde, es, según cuenta la leyenda, arquitecto, escultor, inventor y constructor polifacético, y simboliza en la mitología el espíritu de invención[48]. El mito cuenta que Dédalo e Ícaro, padre e hijo, construyen unas alas de cera para poder escapar del laberinto de Creta y del Minotauro, quien quiere darles muerte. El Minotauro, mitad hombre mitad toro simboliza el predominio de lo animal sobre lo espiritual en el hombre (Pérez-Rioja, 1988: 303-304). El hecho de que tanto Dédalo como Ícaro logren escapar del laberinto supone, por tanto, el triunfo de lo sagrado sobre lo profano. Pero la historia de Ícaro va mucho más allá. Él se siente tan atraído por la luz que quiere apoderarse de ella:

> (...)
> You and your legacy!
> You knew I would try to
> slay the sunlight (*MA* 13)

Estos últimos versos anuncian el desenlace del poema y el tercer motivo que vemos en él: el peligro de la caída. Ícaro se acerca tanto a la luz que el sol quema sus alas:

[48] Véase J. A. Pérez-Rioja (1988: 159).

Look, Icarus has kissed the sun
and it sucks the wax,
feathers and wax.
The wings are melting!

The boy Icarus is lean and beautiful
His body grows limp and falls.
It is cruel poetry set
to the tempo of lightning; it is too swift,
this thin descent.

On the lips of the Aegean:
globules of wax,
strands of wet light,

the lean poem's flesh
tattered and torn
by a hook
of vengeful tire...

Combustion of brief feathers (*MA* 13)

La luz permite ver las cosas en su verdadera forma, pero también puede llegar a

cegar si se la mira muy de cerca[49]. Tal y como le ocurre al protagonista de su segunda novela Akhenatón[50]. MacEwen, desde el comienzo de su carrera[51], es consciente de los peligros que le puede acarrear el dejarse arrastrar demasiado por la búsqueda de lo inefable. Así le sucede a Akhenatón, quien queda estancado en un estado instintivo totalmente desvinculado de la vida real. Su temperamento místico le encauza a un estado de ensoñamiento que le hace perder su contacto con la realidad. En su proceso como escritora y alquimista, MacEwen sabe que, aún siguiendo su búsqueda, no debe desprenderse del mundo circundante. Esta actitud es la más acertada en la búsqueda de la integridad, pues como Jung (1957) explica: "No hay que elevarse con intuiciones 'espirituales' por encima de la tierra, esto es, por encima de la dura realidad, pues así se huye de ésta, como ocurre frecuentemente cuando se tienen brillantes intuiciones" (133). De forma similar añade: "ningún ...árbol noble que ha crecido muy alto renunció a sus oscuras raíces...El árbol no crece sólo hacia arriba sino también hacia abajo"(133). En *King of Egypt, King of Dreams,* el objetivo de MacEwen es denunciar un tipo de misticismo obsesivo y ajeno a todo proceso dialéctico, como ella misma confiesa: "I wanted to show the dangers of a particular kind of

[49]El sol como fuerza negativa y destructora es representado por MacEwen en *T. E. Lawrence Poems* (1982a). Por ejemplo, en "Excavating in Egypt" escribe: "Nobody knows how cold the nights can get in a land/Where sun is lord of the morning. It comes at you/like a sword, the cold, and lays its side/along your ribs;/there the flat steel sings/And you shiver under it, waiting for the dawn" (*TEL* 22).

[50]*King of Egypt, King of Dreams* (1971).

[51]Este poema fue publicado cuando tenía veinte años.

mysticism. I wanted to show the dangers involved for someone seeing only good and evil as separate forces, unable to see the overall truth as a dialectical experience" (Meyer & O'Riordan, 1984: 104). Akhenatón fracasa, por tanto, al intentar aplicar la teoría alquímica que afirma que la divinidad sólo puede ser alcanzada a través de la realidad terrenal.

MacEwen vuelve a inspirarse en el mito de Ícaro en el poema titulado "The Cyclist in Aphelion" (*BB 7*). Afelio es el punto más distante del sol en la órbita de un planeta. La voz autorial pide al ciclista, metáfora del hombre cíclico, que se acerque a Afelio, que es donde ella se encuentra, pero antes le avisa de los peligros y riesgos que corre, al igual que Dédalo lo hiciera con Ícaro. Este poema, al igual que el anterior, habla también de su poesía y de la forma que debemos "acercarnos" a ella. La sensualidad y la creatividad van unidas, como es habitual en MacEwen . La escritora es aquí el sol, el calor, pero también la quinina: el antídoto de la fiebre para todo aquél (lector) que se acerque.

> approach it, neither a place nor a time but a state
> of hotness; approach it on large wheels
> I am the red centre
> the scream of quinine in the ear
> I am the hot pain at your heels (*BB* 7)

La afirmación "I am the red centre" es básica para entender el sentido del poema. El

"centro", afirma Mircea Eliade, es "la zona de lo sagrado por excelencia, la de la realidad absoluta" (1998: 25). Observamos, por tanto, el mismo tipo de búsqueda que en el poema anterior.

El poema continúa con una referencia al mito del eterno retorno, que ya estudiamos en el apartado 3.1., el tiempo cíclico que ve constantemente como pasan las estaciones, las épocas y nuevas generaciones de hombres – representados metafóricamente como ciclistas– que nacen y continúan en su afán de iniciar esa misma exploración espiritual. El hombre es, como ya explicamos, sagrado por naturaleza. La búsqueda[52] de la esencia divina es la base de todas las religiones y pertenece al hombre de todos los tiempos. El camino que lleva al centro es un "camino difícil" (Eliade, 1998: 25) y esto se traduce en todos los niveles de lo real. Es un camino arduo, sembrado de peligros, porque supone "un rito del paso de lo profano a lo sagrado; de lo efímero y lo ilusorio a la realidad y la eternidad; de la muerte a la vida; del hombre a la divinidad"(Eliade, 1998: 25). La voz autorial del poema avisa al lector de estos peligros y riesgos de la entrega: "to reach me is to burn first/you cannot come if you fear fire." Ella, sin embargo, insiste en su venida. Anhela descansar, anhela que la unión de los opuestos tenga por fin lugar y el proceso de *individuación* llegue temporalmente a su término hasta que un nuevo ciclo comience.

[52]Para un estudio sobre la búsqueda o "quest" consúltese Frye (1973); especialmente las páginas 192-196 y 316-324.

now your worried feet pivot fall to summer
The cycles are sped up
and swift is your speech
as the rasping zodiac of your spokes
you are a constellation of bicycles

to reach me is to burn first
you cannot come if you fear fire
I want you to teach me how to sleep
to brand me with the violent suns of your coming
to reach me in aphelion (*BB* 7).

Al igual que un hierro candente, la pasión del encuentro deja huella. Ella es la Tierra, lo femenino, esperando la llegada de un artesano o artista que "escriba" sobre su piel una poesía en *braille*, que al "leerla" con el tacto de los dedos queme:

to violate twilight, to inherit the earth
blind even, and backwards
to become a craftsman with an iron mask
who welds a terrible braille of poetry
which burns if you read it with your fingers

approach it, a state of hotness
approach it on large wheels
I am the red centre
the scream of quinine in the ear
I am the hot pain at your heels (*BB* 7)

En esta última estrofa, ella se define como la cura y el sufrimiento a la vez. Se repite, por tanto, la alusión al Fuego como destrucción y creación, como muerte y renacimiento.

"The Cyclist in Aphelion"(*BB* 7) es claramente un poema de amor, pero también habla de la poesía, de la creación, y de su ansiado encuentro con su musa masculina. El poema alude a su vez a la protagonista de la novela de Haggard *She*: Ayesha. Ayesha es la diosa del Fuego inmortal que lucha constantemente para que pasen los ciclos y su amante Kallikrates se reencarne y vuelva con ella, tema que MacEwen desarrolla en otro poema de la misma colección precisamente titulado "She" (*BB* 9). Pero, como apuntamos anteriormente, "The Cyclist in Aphelion" hace también eco del mito de Ícaro. Ícaro, desobedeciendo a su padre– quien le advertía constantemente que fuese prudente y que no volara ni demasiado bajo ni demasiado alto– inició el vuelo que le llevaría a la libertad, aunque también a la muerte. Fascinado por el vuelo, se elevó por los aires desobedeciendo a Dédalo, queriendo volar cada vez más alto. Se acercó demasiado al sol, y el calor derritió la cera de sus alas. Esta leyenda es, según los mitólogos, una imagen "de las ambiciones desmesuradas del espíritu. Ícaro es el símbolo de la inteligencia que peca de insensata...El símbolo de la desmesura y la temeridad" (Chevalier & Gheerbrant, 1995: 588).

Sin embargo, creemos que MacEwen escenifica este mito en el sentido en que dijera Unamuno: "Morir como Ícaro vale más que vivir sin haber intentado volar nunca, aunque fuese con alas de cera" (1967:134). Tanto el Ícaro del primer poema como la voz autorial en "The Cyclist in Aphelion" abandonan el camino seguro y trillado, y van más allá.

La poesía de MacEwen entraña sus "riesgos", pues abunda en la introspección y en el continuo diálogo con el inconsciente. Y como hemos aludido anteriormente ese ciclista, al que insta a que se acerque puede ser interpretado o bien como su musa masculina y amante o bien como el lector, quien corre los mismos "riesgos" y debe volar tan alto como Ícaro, si quiere interpretar su poesía e iniciar la misma búsqueda. La poesía de MacEwen (y toda obra literaria en general) sólo puede desarrollar su verdadero efecto cuando se la lee; es decir, cuando existe una involucración por parte del lector y se produce una interacción entre éste y el texto. Esto es lo que Iser denominó como "configuración de la representación de imágenes". El lector proyecta imágenes mentales de los significados durante el proceso de lectura, al igual que el alquimista proyecta imágenes inconscientes sobre su Obra durante el proceso alquímico. Durante la interpretación o "proceso de síntesis", el lector no sólo "arroja" su consciente y su experiencia, sino que también su inconsciente actúa en lo que Iser llama "síntesis pasiva", en oposición a la "síntesis activa" de la conciencia[53].

[53]Como es bien sabido, Wolfgang Iser pertenece a la escuela de Constanza en el sur de Alemania. Bajo el nombre de "Estética de la Recepción" esta escuela dedicará toda su atención al acto de conciencia del lector y no del escritor. Para formular sus teorías, Iser parte de las ideas propuestas por Roman Ingarden, filósofo y estético polaco, que propuso nuevas teorías de la recepción durante los años treinta del siglo XX. Aunque Iser comenzó a publicar en los años cincuenta, sus obras más significativas pertenecen a la década de los setenta del siglo XX. Iser apunta que en el acto de lectura, las palabras son mucho más que meros significantes. El lector es el que proyecta imágenes mentales de los significados. En dicho proceso, se pone de manifiesto, tanto la competencia del lector como su "repertorio" o trasfondo literario y social. Para interpretar un texto, además, el lector se ve obligado a relacionar elementos individuales, crear paralelismos y correspondencias, siempre dentro de la estructura temporal que encierra el acto de lectura. Iser afirma que el resultado o la interpretación final de un texto literario siempre depende de la síntesis de todos estos elementos. Ahora bien, no sólo es la parte consciente del lector la que actúa e interpreta, sino también su

MacEwen muestra en distintos poemas y en sus dos novelas *Julian the Magician* (1963) y *King of Egypt, King of Dreams* (1971) que era consciente de los peligros que supone escribir una poesía mística que exija tal nivel de exploración[54]. En "The Death Agony of the Butterfly"[55] (Atwood & Callaghan, 1993:44), encontramos tres voces poéticas. La primera es una mariposa de noche o "apaga-luz", la segunda es presumiblemente la voz de la poeta, y la tercera, una segunda persona del singular que es recordada por la segunda voz poética, y que interpretamos como la conciencia divina:

THE DEATH AGONY OF THE BUTTERFLY

a monarch beat its velvet brain
against the light, against
the cold light, I
thought of you.

dance you, dance
you bitch
against the light against
the cold light, that's

inconsciente el que proyecta su conocimiento y experiencia en cada lectura. Iser llegó así a la conclusión de que era necesario distinguir entre "síntesis pasiva", para referirse a aquélla que parte del inconsciente, frente a la "síntesis activa" del consciente. Véase a este respecto Iser (1987: 225-241).

[54]En el poema "Animal Syllables" (*FE*) MacEwen expresa con humor lo complicado que es a veces combinar el misticismo o mundo interior con la realidad exterior: "It seems I have one foot in one world and the other foot in another; I think I need new shoes" (45).

[55]Es muy probable que MacEwen se haya inspirado en el poema escrito por Miss Miller para escribir "The Death Agony of the Butterfly". Miss Miller es la paciente de Jung, con la cual él, gracias al estudio de sus sueños y a sus poemas, pudo madurar el concepto de arquetipo. El poema se titula "La palomilla del sol". Véase Jung (1993: 103-133).

what you said.

always behind me, always
behind me is
your violent music, beat
until the butterfly's velvet brain
is dead

dance you, dance
you bitch, I
love you against
the light against
the cold light, always behind me is
your violent music.(Atwood y Callaghan 1993: 44)

La mariposa de noche – con la cual se identifica totalmente la segunda voz poética que habla en primera persona –muestra su vulnerabilidad al sentirse atraída por la luz y golpearse repetidamente su cabeza de terciopelo hasta morir. La mariposa es, generalmente, un símbolo de ligereza e inconstancia. Y precisamente esta mariposa de la luz – *moth* en inglés – tiene connotaciones singulares. Ellas mismas apresuran su muerte al sentirse atraídas por la luz, igual que Ícaro, que quema sus alas al querer alcanzar el sol. A la mariposa se la asocia también de forma análoga con la llama por sus colores y por el batir de sus alas. Es un símbolo del Fuego solar y diurno, y también del Fuego ctónico oculto, relacionado con el sacrificio, la muerte y la resurrección (Chevalier & Gheerbrant, 1995: 691-692). Este carácter cíclico es realzado por la alusión a la danza, la cual contribuye a la organización

cíclica del mundo. La segunda voz poética, que coincide, en nuestra opinión, con la voz autorial, observa el comportamiento de la mariposa y su final, y crea a partir de ahí una analogía con la llamada y atracción que siente hacia su conciencia divina. Volar en torno a la luz hasta morir no deja de ser, al mismo tiempo, una imagen sexual y erótica. Jung comenta que la pasión, ya sea sexual o mística, tiene, al igual que el fuego, dos interpretaciones posibles:

> [E]l anhelo apasionado...es la fuerza que todo lo embellece y que a veces también lo destruye todo. De ahí que sea comprensible que un anhelo intenso esté acompañado de miedo o bien vaya seguido o anunciado por el miedo. La pasión provoca fatalidades creando así algo irrevocable. Hace avanzar la rueda del tiempo y carga el recuerdo con un pasado irrecuperable. El miedo al destino es harto comprensible, pues éste es imprevisible e ilimitado. *Quien renuncia a la experiencia de la vida, tiene que ahogar en sí el deseo que a ella conduce*, o sea cometer una especie de suicidio parcial. De ahí las fantasías de muerte que suelen acompañar a la renuncia del deseo (1993: 127, énfasis añadido).

El temor a descubrir lo misterioso y arcano es, como hemos visto y como veremos en otros poemas, una constante en MacEwen, y muchas veces, como apunta Jung en la cita anterior, la muerte simbólica acompaña al rechazo de la entrega. Volveremos más adelante sobre este tema.

A medida que avanza la obra de MacEwen, lo simbólico y cotidiano, lo mitológico

y contemporáneo, lo pagano y místico, van formando una unidad inseparable. Así en el poema corto "You Held Out the Light", perteneciente a la colección *The Shadow-Maker* (1969: 5), el lector puede interpretar el texto como un acontecimiento cotidiano y anecdótico, no falto de humor y pasión, o bien, en sentido más simbólico, como la descripción del momento en que ella y el "fuego", entendido nuevamente como conciencia divina, entran en contacto:

> YOU HELD OUT THE LIGHT
>
> You held out the light to light my cigarette
> But when I leaned down to the flame
> It singed my eyebrows and my hair;
> Now it is always the same –no matter where
> We meet, you burn me.
> *I must always stop and rub my eyes*
> *And beat the living fire from my hair.* (*SM* 5, énfasis añadido)

De este poema Mary di Michele comenta:"That is Gwendolyn MacEwen, the fire-eater, on fire. The kind of intensity that doesn't make it easy to survive in a society that finds delight in a whiter wash, true love in the scramble for a Pepsi in the rain"(1988: 6). MacEwen divide la obra *The Shadow-Maker*, en cuatro secciones, e introduce cada una de ellas con un epígrafe. "You Held Out the Light" está incluido en la primera sección titulada "Holy Terrors"(*SM* 2-16). En esta ocasión, la escritora cita un párrafo de *Símbolos de*

Transformación (1993) en el que Jung expresa cómo la fuerza del instinto puede arrastrar irremediablemente hacia lo divino y cómo el hombre –al igual que MacEwen en este poema y en todos los anteriores –se defiende de este impulso a causa del peligro que implica vivir cerca de "the living fire": "The onslaught of instinct then becomes an experience of divinity, provided that the man...defends himself against the animal nature of the divine power. It is a fearful thing to fall into the hands of the living God...."(*SM* 1).

Desde el comienzo de este capítulo hemos reiterado e ilustrado la inquietud constante que muestra MacEwen a dejarse atrapar por la fuerza inconsciente de su propia poesía. En una carta a Irving Layton, quien por entonces era uno de los poetas más importantes del país, hablamos del año 1963, la escritora expresa, entre bromas y veras, este temor. Aunque de larga extensión, pasamos a citar esta carta en casi su totalidad, pues consideramos que es de gran relevancia en este estudio:

> How is it ever ever reconciled...the two big fighting Russian bears –the inward vision and the outward world? NO, you say, it need not be just reconciled; poetry is the capturing of that dualism– ...refusing to compromise any element of either because consciousness of one's own reality has proven there are no limits to reality; the last is the poetry, but it is also madness....
>
> I don't want to know "how one does it", because I know too well, and I don't want to know how the fire is retained...ironically enough I want to know the exact opposite of these...*how to guard oneself against the intensity of one's own vision*. *I fear my own poetry*. Fear the actual strength of the voice. How does one *minimize*, the mind protected from itself.

> I am not totally off my nut yet. Won't probably since there are still some reins on the wild horses...Again and again I ask –and I can't work beyond this wall–is it correct to assume the reality of the *transcending man*...and if so, in what terms? Because we have perceived his seeds in ourselves, yes; because he exists as a future reality, yes...but once stated, that existence becomes itself a danger –like an animal laughter. *There are poems we should, for our own safety*, *never permit ourselves to perceive the meaning of*....There are those who move, or try to move, bodily into the metaphors they have made for themselves –some classic Nietzschean dissociation, or whatever –because their real image can no longer support itself; the overconsciousness of the potential; the movement into the sad giant, the ridiculous genius whose only function is self-destruction because he, in turn, cannot be reconciled with his environment.
>
> nietzsche should have been aborted at three months.
>
> In this light even the use of a metaphor itself becomes a fiendish thing. The last thing we want to see is one of our metaphors overtaking its subject...Yet *how stubbornly and urgently we poets insist on extending "reality."*
>
> In the light of this I don't know what poetry is. Except that few listen when you scream: Mysticism? Mysticism is ultimately LIFE!... You won't have time to answer this, and it wasn't written with that end in mind. Mail it back to me 5 years from now and I'll eat it with my porridge.
>
> Sinceres,
>
> g. macewen
>
> in more solid mental state will be in montreal sometime (Sullivan, 1995: 91-92, énfasis añadido).

El contenido de esta carta podría servir de introducción a cualquier estudio de la poesía de MacEwen. De modo que, aunque fue escrita al comienzo de su carrera –cuando tenía tan solo veintiún años y ella misma reconoce que, probablemente cinco años más tarde su mente se aclararía – muestra su constante preocupación por cómo expresar lo inefable,

es decir, aquello que se escapa de lo racional y que también forma parte esencial del ser humano. En sus palabras, el poeta "puede quedar atrapado en sus propias metáforas" y aunque, anhelaba seguir comunicando esa dicotomía del ser, era muy consciente de lo "peligroso" que era el terreno donde se movía para escribir su poesía. Esta preocupación no la iba a abandonar hasta el final de su carrera.

En "Poem Improvised Around a First Line[56]" (*BB* 16), MacEwen nuevamente se inspira en la figura mitológica de Ícaro, aunque en esta ocasión en un contexto totalmente diferente. Mientras que en "The Cyclist in Aphelion" (*BB* 7) la escena tenía lugar en el cosmos, en el poema que ahora nos ocupa la historia se desarrolla en un mundo contemporáneo y cercano a la escritora. Ícaro aparece motorizado, enjuto y con chaqueta de cuero; la autora se traslada, por tanto, de un mundo cósmico, atemporal y lejano, a la contaminada ciudad de Toronto. El poema constituye una versión irónica y profana de la musa divina. El Fuego aparece aquí desprovisto de toda sacralidad, y es representado a través de la nicotina, el alcohol y el sexo:

> The smoke in my bedroom which is always burning
> worsens you, motorcycle Icarus;
> you are black and leathery and lean and
> you cannot distinguish between sex and nicotine

[56]Junto a este original título, MacEwen pone una llamada a nota a pie de página que dice: "The first line around which it was improvised has disappeared" (*BB* 16).

> anytime, it's all one thing for you–
> cigarette, phallus, sacrificial fire–
> all part of that grimy flight
> on wings axlegreased from Toronto to Buffalo
> for the secret beer over the border– (*BB* 16)

Este Ícaro torontiano no intenta escapar volando del laberinto del Minotauro, sino que, lleno de polución, basura y grasa en sus alas, vuela de Toronto a Búfalo en busca de la cerveza prohibida. Sin embargo, la poeta quisiera recuperar el mito. Anhela que su héroe termine sobre el Niágara, sobre el agua[57], que posee, al igual que el Fuego, una virtud purificadora. La inmersión en el agua es siempre regeneradora:

> Sumergirse en las aguas para salir de nuevo sin disolverse en ellas totalmente, salvo por una muerte simbólica, es retornar a las fuentes, recurrir a un inmenso depósito de potencial y extraer de allí una fuerza nueva: fase pasajera de regresión y desintegración que condiciona una fase progresiva de reintegración y regeneración (Chevalier & Gheerbrant, 1995: 52-53).

Una vez que la "caída" en el agua ha tenido lugar, la escritora se lo imagina siendo observado por los turistas que se acercan a ver sus alas de cuero negras. El poema termina con un deseo de cambio, pero también con la necesidad de crear nuevos mitos para un país

[57]Este elemento será analizado en profundidad en el capítulo cuatro.

que siempre ha creído carecer de ellos:

> now I long to see you fullblown and black
> over Niagara, your bike burning and in full flame
> and twisting and pivoting over Niagara
> and falling finally into Niagara,
> and tourists coming to see your black leather wings
> hiss and swirl in the steaming current–
>
> now I long to give up cigarettes
> and change the sheets on my carboniferous bed;
> O baby, what Hell to be Greek in this country–
> without wings, but burning anyway (*BB* 16)

3.4. Arquetipos evolutivos del Tarot: el Mago, La Rueda. El Extrañamiento

"The Self Assumes"(*BB* 20) es un poema en el que se reúnen los cuatro elementos: *tierra, fuego, agua y aire*, aunque el Fuego es el elemento que predomina, y el que controla la aparición de los demás. Este poema posee un alto contenido místico y está inspirado en la filosofía gnóstica. Describe el estado en el que se encuentra el *yo* al liberarse de la eterna rueda de la vida y la muerte, del día y la noche.

Jacob Böhme (Véase Walsh 1983) creó una nueva visión simbólica de la realidad en la que ésta es percibida como un proceso en continuo desarrollo, una rueda incesante de cuyo movimiento nace toda naturaleza. Del continuo rodar surgen y brotan formas y más formas. Consecuentemente, la historia es concebida como un proceso en movimiento que se dirige imperceptiblemente hacia un clímax, y que, eventualmente, garantiza el encuentro de un paraíso terrenal. Y este paraíso es el que MacEwen invoca en este poema: un paraíso sólo hallado cuando la rueda se detiene. Las dos primeras estrofas de "The Self Assumes"

(*BB* 20) rezan así:

> not love, lean and frequent,
> but the accurate earth,
> a naked landscape, green
> yet free of seasons
> is a name the violate self assumes
> after its violent beginnings
>
> not this complex dance of fire and blood
> which burns the night to morning,
> these hypnotic feet which turn us
> know no end and no returning (*BB* 20)

Desde sus primeras publicaciones, Jacob Böhme puntualiza que es el Cristo *en* nosotros, y no aquél para nosotros, el que le interesa. Insiste en los cambios que pueden llegar a producirse en el hombre si la realidad es percibida como un proceso en continuo cambio y transformación. En las dos últimas estrofas de "The Self Assumes", MacEwen introduce nuevas imágenes: el pez, el río, el nadador y, de nuevo, la danza y el Fuego. El pez es una metáfora recurrente de la figura de Jesús. Cuando la rueda de la vida y la muerte se detenga el hombre ("the swimmer") se transformará en pez y vivirá en otra realidad:

> but a fish within a brilliant river
> whose body separates the dreaming waters
> and never touches land
> is a name the violate self assumes

as silver winds instruct the swimmer
who swims with neither feet nor hands (*BB* 20)

El pez es, lógicamente, el símbolo del arquetipo del Agua, en el que vive. Está asociado al nacimiento o a la restauración cíclica, omnipresente en este poema. Y aunque a Cristo se le representa habitualmente como pescador, y a los cristianos como peces, él mismo está simbolizado por la imagen arquetípica del pez. Es también símbolo de vida y de fecundidad y esto es transferido también al plano espiritual. Este es el plano en el que creemos que este poema se interpreta mejor. Al contener los cuatro elementos, la figura de Cristo y nuevamente el número de cuatro estrofas que lo conforman, convierten este texto en un poema sobre el arquetipo del *sí-mismo*; es decir, sobre el proceso de *individuación* cuyo objetivo, como ya hemos visto, es alcanzar la totalidad. Además, la palabra griega *ikhthys* (que significa "pez") es para los cristianos un ideograma, cuyas cincos letras son las iniciales de muchas otras palabras relacionadas con la figura de Cristo: *Iesous* (Jesús), *Khristos* (Cristo), *Theou Uios* (Hijo de Dios), *Soter* (Salvador)[58]. El pez deviene entonces en un símbolo cristológico. Y MacEwen lo utiliza en este poema para expresar el más elevado estado espiritual que el hombre puede llegar a alcanzar.

El carácter cíclico de la existencia viene también representado en el poema por la

[58]De ahí las numerosas representaciones del pez en los antiguos monumentos cristianos, especialmente en los funerarios. Para un estudio más minucioso del arquetipo del "pez" véase Chevalier & Gheerbrant (1995: 823-825).

referencia a la danza: "O not this double dance which burns the night to morning". Por su ritmo la danza contribuye a la organización cíclica del mundo. Los símbolos de la danza y el Fuego aparecen en la segunda y última estrofa proporcionando al poema una estructura circular y realzando nuevamente el símbolo del ciclo. La última estrofa de "The Self Assumes" dice así:

> O not this double dance which burns the night to morning
> and cracks the latitudes of time and sleep
> whose lean and frequent fires in their burning
> break apart the landscapes of a dream,
> but the accurate self which burns, and burning, assumes green. (*BB* 20)

MacEwen habla aquí de dos tipos de Fuego. Por un lado, se refiere al proceso cíclico, a la luz del sol –un símbolo de vida en continuo proceso– y por otro, hace alusión al Fuego místico: una luz espiritual alcanzada sólo cuando la rueda de la vida se detiene. En él existe otro tipo de vida: una primavera estática y eterna, "...green/yet free of seasons", como reza en la primera estrofa. Tanto Jung como Bachelard defendían la idea de que la imaginación crea la poesía y la poesía crea al poeta (Véase Trione, 1989: 35-36). En el caso de MacEwen deberíamos, además, añadir que la vida crea la poesía. La poética de Bachelard y la poesía de MacEwen recorren, según vemos en este poema, caminos paralelos. Para ambos es fundamental desprenderse del significado convencional de las

palabras, reenviarlas a un estado de "reposo" sin historia donde viven las imágenes arquetípicas, en una infancia eterna, imperecedera e inmóvil. Pero mientras que Bachelard crea una filosofía en torno al lenguaje poético, a MacEwen le interesa más trascender dicho lenguaje para llegar a la verdadera esencia de la Vida, que en muchos casos coincide con la conciencia divina. Entendemos, por tanto, este poema en el sentido en que San Juan habla de Cristo: "En Él estaba la vida y la vida era la luz de los hombres" (1, 1-27). Pero continuemos explicando la simbología de este poema.

Una de las imágenes más utilizadas por Böhme en su teología mística es la imagen del Fuego. Para él, el Fuego es el purgativo que propicia un nuevo nacimiento. Tal y como aparece en este poema, es la esencia para llegar a esa luz espiritual combatiendo primero una fuerza oscura, que el denomina "dark consuming fire" (Walsh,1983: 17), y que en el poema adopta la forma de un proceso cíclico. La existencia de esta fuerza oscura es el requisito indispensable para que se produzca un cambio hacia la luz. De hecho, toda manifestación de la realidad que se dirija hacia la resolución de leyes opuestas tiene su origen en Böhme (Walsh, 1983: 1). Uno de los postulados básicos del gnosticismo es que para lograr que la rueda de la vida se detenga es necesario antes llegar a la *gnosis*. La *gnosis* es el conocimiento que permite reconocer la divinidad existente en el interior del hombre y también aquél necesario para combatir a los Arcontes, gobernadores de esferas cósmicas en las que los seres humanos viven y se hallan prisioneros: "Es solamente mediante la Gnosis",

apunta Johannes, "por la que el hombre puede abrir un paso en su prisión y liberarse en cuanto toma conciencia de cómo es realmente"[59].

La idea de encontrarse prisionero en un mundo extraño y ajeno la expresa MacEwen en una serie de poemas, todos ellos relacionados con el primer arcano mayor del Tarot: el Mago, del cual hablaremos posteriormente con mayor profundidad. Estos personajes se encuentran prisioneros no sólo en el mundo, sino también en su propio cuerpo, del que intentan a toda costa desprenderse, como sucede en el poema dedicado al escapista Manzini[60]. D. G. Jones comenta (1966): "The magician, like the poet, appears to be a master of transformations but is finally trapped in the prison of his own flesh. The escape artist, Manzini, gives the appearance of a victory over his own body as the ropes, like his own entrails, are left 'white upon the floor'"(67). El poema dice así:

[59]"La Gnosis"(n.d.)en el sitio http://www.google. com/search? q=cache: JWCjuacaKOY: members.xoom.com/silvani/F. Consulta del 30 de noviembre, 2001.

[60]Véase Rosemary Sullivan (1995) para comprender la visión que MacEwen tiene del mago y su paralelismo con la figura del artista, especialmente las páginas 83-85. En estas páginas leemos cómo la autora se sentía totalmente atraída hacia el espectáculo de Manzini y como éste cada noche, en un tiempo muy limitado, luchaba contra la muerte. Sullivan explica: "Gwendolyn took [Manzini's] death-traps seriously. Why would the escape artist perform, night after night, year after year, this obsessive courting of the illusion of death and escape? Gwendolyn felt she was a fellow adept in the trade of magic, and that her art was no less pragmatic than theirs. *What was important was that it existed on the same knife-edge between reality and illusion, and depended on the same principle, the spectacular suspension of logic.* Because, of course, logic was the straitjacket that she did not believe in. As with Manzini, for her, what the world called illusion was the more real. She wanted '*to push through reality and come at it from the other side',* she once told a friend" (83-84, énfasis añadido).

MANZINI: ESCAPE ARTIST

(...)
Silent, delinquent, he
was suddenly all teeth and knee, straining slack
and excellent with sweat, inwardly

wondering if Houdini would take as long
as he; fighting time and the drenched
muscular ropes, as though his tendons were worn
on the outside–

as though his own guts were the ropes
encircling him...

finally free, slid as snake from
his own sweet agonized skin, to throw his entrails
white upon the floor
with a cry of victory–

now there are no bonds except the flesh,
but listen, it was thursday, there was this boy
Manzini– (*BB* 37)

La victoria sobre la prisión del cuerpo, sin embargo, es más emblemática que real. Sólo a través de la *gnosis* podemos escapar de nosotros mismos. La gnosis se manifiesta solamente por medio de una revelación o de un salvador, pero nunca por la realidad material. La gnosis implica acción. No se trata meramente de entender sino de producir, de

proyectar elementos de la psique e integrarlos en el mundo exterior. Sólo así, afirman los gnósticos, se puede alcanzar el autoconocimiento y la totalidad.

La obra de MacEwen, tanto poética como narrativa, forma parte de ese proceso de proyección. Sus imágenes inconscientes son plasmadas en el mundo exterior a través de la escritura. En "The Self Assumes" (*BB* 20) la poeta define, por tanto, ese ansia[61] voluntariosa del alma que, aunque sufriente, lucha constantemente por la integridad[62]; una integridad que, una vez adquirida, no conoce cambios, sino un estado permanente y eterno. Es el principio fundamental del gnosticismo: el anhelo de que el ciclo del tiempo se detenga para que el ser humano se encuentre a sí mismo. La *gnosis* es un viaje interior. Y el gnosticismo es, en resumidas cuentas, un intento de conocerse a sí mismo mediante la autoexploración y el paulatino reconocimiento de lo divino en el ser humano. Y como sostiene D. G. Jones "it seems less a question of discovering the self than of being discovered by the self...It is a question of participation in some mythical body of man" (1966:69).

Para llegar a este conocimiento del que hablan los gnósticos se debe empezar por percibir la realidad con nuevos ojos, como escribe MacEwen en "Poems in Braille"(*BB* 4).

---

[61]Tom Marshall, haciendo referencia a este poema, se pregunta si la autora es totalmente consciente de los peligros que encierra tal "voluntad" cuando proclama "the accurate self which burns, and burning assumes green". Es decir, ¿no está MacEwen exponiendo un mundo "inédito" de perfección y belleza indudables, pero a su vez desprovisto de toda razón? (1979:151).

[62]En una carta a una amiga en la que MacEwen habla de cómo fue su experiencia al conocer el poeta griego Yannis Ritsos, escribe: "He too knows about the emptyness of the soul, the tremendous burden of our sheer humanity which we must carry as long as we *choose to be conscious beings*" (Sullivan, 1995: 286, énfasis añadido).

En este poema, la autora propone un nuevo acercamiento a la realidad en el que exista una lucha constante contra la familiaridad. El poema comienza con un poderoso verso:

> POEMS IN BRAILLE
>
> all your hands are verbs,
> now you touch worlds and feel their names–
> thru the thing to the name
> not the other way thru (in winter
> I am Midas, I name gold)
>
> the chair and table and book
> extend from your fingers;
> all your movements
> command these things back to their
> places; a fight against familiarity
> makes me resume my distance (*BB* 4)

Al igual que los antiguos egipcios, MacEwen concede, como hemos visto, un poder creador al lenguaje. De adolescente incluso creía en el poder místico del nombre: "Names like those antique Hebrew names with levels of interpretation a hundredfold. Names enclosing names; names with the twists of vowels to give them souls; names with the turn of consonants to give them bones" (Sullivan 1995: 71). Las palabras crean poder sobre las

cosas y esconden su significado[63] más oculto. El nombrar posee, además, las características del símbolo: proporciona significado a lo que se nombra; le otorga la capacidad de renacer y le aporta aspecto mágico (Chevalier & Gheerbrant, 1995: 755). Al tocar y no ver con los mismos ojos, la realidad se renueva. Como en muchos otros poemas, MacEwen hace una nueva lectura de la mitología clásica. El mito de Midas representa la ambición incontrolada por lo material. La autora, sin embargo, hace nuevamente una alusión al oro, no como metal sino como elixir alquímico. En su afán de percibir la realidad con nuevos ojos crea nuevos alfabetos, aunque se queja de no poder hacerlo de forma totalmente sincera:

> (...)
>
> with legs and arms I make alphabets
> like in those children's books
> where people bend into letters and signs,
> yet I do not read the long cabbala of my bones
> truthfully; I need only to move
> to alter the design (*BB* 4)

Bachelard entiende la Poesía como la absoluta necesidad de innovar, de percibir la realidad con una mirada totalmente nueva, como también sugiere MacEwen en este poema. En palabras de Trione (1989), Bachelard cree que el "ser se hace palabra" (90). Sólo así, sostiene, se puede alcanzar un estado de pureza en un mundo contaminado favoreciendo una

[63]Este convencimiento de que las palabras eran claves secretas que ocultaban el más profundo significado de las cosas provocó, como ya hemos apuntado, que escribiera una poesía críptica y oscura al comienzo de su carrera cuando todavía era una adolescente. Con ello MacEwen quería imitar el estilo de los escritos cabalísticos.

relación simpatética entre nosotros y las cosas. En el caso de MacEwen podemos también afirmar que el "ser se hace palabra" o mejor diríamos, la palabra, es decir, el lenguaje, se convierte en ser, en instrumento de exploración para alcanzar la totalidad.

En la última estrofa la autora vuelve a expresar su temor a dejarse llevar demasiado por la introspección, simbolizada en esta estrofa por el "tercer ojo", e insiste:

> (...)
> I should read all things like braille in this season
> with my fingers I should read them
> lest I go blind in both eyes reading with
> that other eye the final hieroglyph (*BB* 5)

La idea que MacEwen desarrolla en este poema coincide en parte con la poética de ensoñación defendida por Bachelard. Se trata de una poética que, mediante la lucha constante contra la familiaridad, pueda volver a dar vida al mundo arcaico de las primeras palabras, de los primeros significados, que "emergen de un sueño interminable donde duermen el agua, el fuego y el aire" (Trione, 1989:38-39).

Esta nueva percepción del mundo permite que las dimensiones de nuestro entorno cambien a nuestro antojo. Así tal y como sucede en *Alice in Wonderland*, un gato puede convertirse en tigre, como en el poema "The Dimensions of a Tiger"(Atwood & Callaghan, 1993: 53):

THE DIMENSIONS OF A TIGER

the cat in the grass lengthens–
and your tendons reach widely
into seasons of wind and deltas–
you are suddenly aware that
you have no boundaries, that
you are a field with no fences.

hollyhock and frolic, you
are the width of wind and voices
until something, a microscopic irony
as laughter breaking from windows
or a diminutive rain shrinks you
and the cat in the grass curls under (Atwood y Callaghan, 1993: 53).

Una nueva percepción del mundo y de la realidad –con claros tintes de los poetas románticos– puede lograr que desaparezcan las fronteras y que la imaginación vuele con la libertad de Ícaro, como veíamos en el poema con el mismo título.

Una idea similar aparece en su relato "Day of Twelve Princes", publicado en la colección *Noman* (1972: 26-46), en el que Sarah, debido a su demencia, interpreta las vallas de su casa como aquello que la protege del mundo exterior. Dentro de ellas se siente una persona totalmente libre. Afortunadamente, este tipo de "vuelos" siempre tiene un billete de vuelta a la realidad terrenal, como leemos al final de la estrofa: "until something, a microscopic irony/as laughter breaking from windows/or a diminutive rain shrinks you/ and

the cat in the grass curls under"(Atwood y Callaghan, 1993b: 53)[64].

Incluido también en *Noman* encontramos el relato "Fire"(18-25), segunda historia de la colección. En él se hace una referencia al *potlache*. El *potlache* es una costumbre de los indios de la costa oeste de Canadá que consiste en echar al fuego sus pertenencias para mostrar así el desprecio que se siente hacia los apegos materiales. "Fire" cuenta la historia de una pareja que, en pleno invierno canadiense, intenta mantener el fuego de su chimenea a toda costa. Cuando se les termina la leña, dominados por un frenesí incontrolable, y obsesionados por mantener el fuego, deciden empezar a tirar cosas sin valor[65], celebrando así un *potlache* que prácticamente acaba con todas sus pertenencias. En el proceso, e hipnotizados por el poder mágico de las llamas, reflexionan sobre lo difícil que tuvo que ser para los indios y los primeros pioneros adaptarse a las condiciones climáticas de Canadá, y así retroceden en el tiempo hasta llegar a los orígenes de la vida.

El *potlache* está relacionado con el proceso destructivo y de renovación presente en la alquimia, en la que los metales sufren múltiples transformaciones bajo el efecto del fuego.

[64]De nuevo vemos como MacEwen es totalmente consciente de lo que supone volar demasiado alto y dejarse llevar totalmente por la imaginación. Sarah vive en un mundo propio sin fronteras. Las fronteras son, precisamente, el mundo fuera de su casa del que ella, como apuntamos, huye. El mensaje es, por tanto, el mismo que en ocasiones anteriores, la balanza se encuentra entre el mundo exterior y el mundo interior. Los personajes que no mantienen dicho equilibrio son representados por MacEwen como lunáticos, tales como Julian, Akenatón, Sarah, y un largo etcétera.

[65]Objetos que pueden parecer de escaso valor, pero que están irónicamente cargados de significado, como una edición barata del *Webster's Dicitionary* y un ejemplar de bolsillo de *The Golden Bough*, que ardía con "intense heat" (*N* 22).

El Fuego, como hemos comprobado, es símbolo de muerte y renacimiento; y en cuanto que quema y consume, es también símbolo de purificación y regeneración. Muestra, por tanto, un proceso en continua evolución del que el ser humano es también partícipe:

> Isn't it fascinating to see all life as a *consummation*. I mean a consuming, like the fire consumes. A burning, an energy, a turning of everything into pure heat, or stars...We have no chance. We're *eaten up*, by wind, or rain, or other people, or our own inner demons. But then who are *we?* What is the *we* that's being consumed? Don't you see what I mean...*we* are the consuming, *we are* the fire!...The *we* is an *energy*, a *process* (*N* 22, énfasis en el original).

La destrucción posee, entonces, un aspecto igualmente positivo. Indica progresión y evolución[66]. Al final de "Fire" (*N* 18-25), y a pesar de la perplejidad con la que los personajes observan lo que ha ocurrido, vemos cómo éstos han llegado a intuir la necesidad de restituir el mito en la vida cotidiana y contemporánea. En el siguiente relato de la colección, "Day of Twelve Princes" (*N* 26-46), descubrimos como Samuel, un niño de doce años, protagonista de la historia, mantiene una comunicación muy cercana con la naturaleza que pierde al entrar en contacto con la violencia de la ciudad: "The city had no winged sphinx[67] at its entrance, no riddle and no reward" (*N* 42).Como el resto de los personajes de

[66]No sucede así, en cambio, en el poema "Ultimately, said the saint, we are all of us devouring each other", perteneciente a *A Breakfast for Barbarians* (45-46) en el que MacEwen, después de repasar los mitos de la historia en los que ha prevalecido el consumismo, ya sea en forma de canibalismo o con carácter más metafórico, se concentra en la sociedad actual para retratar al hombre como vampiro de objetos y personas. El poema termina así: "It seems that we the consumers are also consumed" (*BB* 46).

[67]La esfinge es, como ya explicamos, un símbolo solar y posee los mismos atributos que el león.

esta colección, Samuel es foráneo y "Kanadian[68], y la soledad le ha llevado a una apreciación y adoración extrema de la naturaleza, la cual él fantasea a su antojo:

> The wood became pure gold and Samuel thought; I am here in the attic this afternoon and no-one else in the world sees what I see at this time. No-one. Therefore what I see I possess completely – this branch, this sun, this light. And the sun ran its fingers along the body of the branch, tracing, exploring, transforming it into a warrior's golden bow, a weapon of pure fire, unstrung, divorced from the tree (*N* 26).

Al igual que en "Fire", la imagen del fuego se repite, pero en esta ocasión en relación al sol; un sol que transforma en su imaginación la rama de un árbol en arco, y en el que nuevamente observamos el principio de destrucción y el elixir alquímico en forma de oro. Al final del relato, Samuel se ve obligado a marchar junto a su madre a otra ciudad. Una pandilla callejera lo ataca, y él obligado, a rendirse ante ellos, imagina por última vez que se trata de los doce guerreros con los que tantas veces había soñado:

> He heard a scuffling of feet behind him, and he turned and saw a dozen dirty boys brandishing sticks and stones. "Here are my twelve princes," Samuel thought...They made little noises as they closed in; they bore down slowly, thirsty for battle, for a thousand other thirsts could not be quenched in the world of Howland Street.

[68]MacEwen utiliza esta grafía, como veremos en el capítulo sexto, para referirse al aspecto mitológico de su país.

> Samuel realized he had never learned to fight, not really...As he stumbled along toward Howland Street...he heard a sound of laughter in the alleyway –wild laughter, sharp laughter, the laughter of children, the kind you hear at carnivals. And when he turned around he saw twelve princes, one for every hour of the day, and their golden bows lay on the ground before them, and they held twelve white flags of surrender to the sun (*N* 45-46).

La alusión a los doce príncipes y su relación con el sol está también presente en la simbología cristiana, lo que vendría a justificar la relación de Samuel con el personaje bíblico, que acompañado por las doce tribus de Israel constituirían más tarde el Pueblo de Dios (Mateo 19, 28). El sol, por otra parte, es emblema de Cristo y sus doce rayos son los doces apóstoles[69]. Pero es también, lógicamente, una alusión a su ciclo diario. Por otra parte en un momento de esta historia, Samuel roba un caballo de un circo, y por medio de la velocidad que alcanza y de su enorme deseo de libertad, se identifica a sí mismo con un centauro:

> Samuel buried his face in Arab's mane and knew himself to be a part of the beast; he was a centaur, and everything from his chest down was pure horse...The Arab knew his darkest thought, the Arab was an arrow shot from his desire, seeking its turf, the trees, the fibres of fire in the arab's body (*N* 37).

En la identificación de Samuel con el caballo advertimos también un paralelismo con el signo zodiacal de sagitario; signo de fuego representado como un centauro con un arco tensado en las manos, y que, coincide en parte con el décimo segundo mes del año. El

[69]Véase a este respecto C. G. Jung (1993), especialmente el capítulo quinto.

símbolo de fuego está llegando a su fin en este signo: "Estamos al término de la trinidad del fuego. Si en Aries la potencia ígnea es visceral, y si, en el voluntarioso Leo, está consagrada a la magnificencia del yo, aquí esta fuerza se convierte en la de las decantaciones espirituales" (Chevalier & Gheerbrant, 1995: 905-906). Todos los símbolos, pues, encajarían. A lo largo del relato observamos que la relación que Samuel mantiene con el fuego es claramente espiritual y mística[70].

El Creador de *Sombra*s, "The Shadow-Maker", como musa masculina, dramatiza la necesidad de una dialéctica en la experiencia humana de la vida y su reflejo en el arte. El primer paso en el proceso de *individuación* es reconocer y aceptar a la *sombra* o lado oscuro en nosotros mismos. Para que el proceso siga adelante la persona debe reintegrar este arquetipo en su personalidad. Sólo así podrá alcanzarse un equilibrio e impedir que ésta "tome posesión" de la conciencia; lo cual se traduciría en desequilibrio psíquico y violencia. MacEwen, al igual que hacen las tribus primitivas mediante la celebración de ritos mágicos, invoca a su *sombra* para, de esta forma, establecer un equilibrio entre sus "Holy Terrors" y su realidad más cotidiana. Así intenta alcanzar un conocimiento más completo del hombre y de la sociedad contemporánea. El poema titulado "Invocations" (*SM* 6) comienza haciendo alusión al instinto animal y salvaje del hombre actual, para luego terminar refiriéndose a esa misma parte de su propia naturaleza:

[70]Para un estudio más detallado sobre la colección *Noman* véase nuestro artículo (2001:177-185).

In this zoo there are beasts which
like some truths, are far too true
(clawing ones, and fire-breathers
and flesh-rakers like piranhas
and those that crush the bones to chalk
and those that bare their red teeth in the night)
and some shoot fire to melt the snow
and some chew lazily
on continental shelves,
and some wrap themselves around the world
in an embrace which does not kill
but invents a new life around the wound.

Therefore I invoke you, red beast
who moves my blood,
demon of my darker self,
denizen who crawls in my deep want,

white crow, black dove,
eagle and vulture of my love,
and you great buzzard of my dreams,
I call you down... (*SM* 6, énfasis añadido)

En "The Taming of the Dragon" (*SM* 12), MacEwen vuelve a hacer referencia a la *sombra* ahora representada en forma de dragón. Y si en el poema anterior, la escritora invocaba a su propio lado oscuro para comprender la naturaleza del mal en el hombre, en esta ocasión MacEwen cuenta cómo la ha vencido y domado. El dragón aparece en muchas mitologías y leyendas como el guardián vigilante y también como el símbolo del mal. El fin del proceso de *individuación* es el de liberar al arquetipo del *sí-mismo*, por una parte de la

falsa envoltura de la persona, es decir, las máscaras que todo ser humano adopta ante la sociedad, y por otra, liberar también el poder sugestivo de las imágenes inconscientes. Y si el postulado filosófico que acompaña al proceso de *individuación* es "Sé el que eres", la persona que esté inmersa en dicho proceso debe lograr que el mundo externo e interno, es decir, consciente e inconsciente, no se disocien, sino que mantengan una relación de colaboración y conciliación. Pero este proceso, como ya hemos apuntado, guarda sus peligros.

Se trata de escuchar los mensajes que nos envía el inconsciente bien a través de los sueños o en forma de epifanías, pero sin darles rienda suelta. En los mitos estos peligros se suelen representar mediante héroes que luchan con monstruos –dragones o bestias marinas generalmente– y que, incluso, llegan a ser devorados por ellos. El dragón simboliza, pues, el obstáculo y las dificultades para descubrir las maravillas del inconsciente a causa de los lazos demasiado estrechos, que nos atan a lo consciente. Pero citemos el poema antes de proseguir con el análisis:

THE TAMING OF THE DRAGON

Once the monster's jaws unfolded fire
But now how harmless are his claws
And all his teeth are capped with gold;
I can't believe they were the cause

> Of all that blood; as the last ghastly strand
> Of flame unravels from his mouth, I brood
> The loss of the beast and how I used to stand
> Stricken white in his dreadful breath.
>
> But now the beast is taming, and beneath
> His noble claw I lie, crying to death
> The end of his killing, and between his teeth
> Are bits of flowers, for he's sworn off flesh;
> He seems so glad and foolish, and around his neck
> There is a wreath. (*SM* 12)

El dragón es un símbolo solar. De ahí las numerosas referencias al fuego que encontramos en este poema; y tras vencerlo siempre se halla el tesoro. De hecho, el dragón es "el guardián de los tesoros escondidos"[71] (Chevalier & Gheerbrant, 1995: 428) y como tal el adversario que debe vencerse para poder acceder a ellos. En el poema vemos el antes y el después de la lucha entre el poeta y el dragón, entre él y su *sombra*. El fuego es primero representado como fuerza destructiva y poderosa para luego simbolizar el tesoro, el oro: "Once the monster's jaws unfolded fire/But now how harmless are his claws/And all his teeth are capped with gold". En la doctrina hindú, el dragón es identificado con el Principio, con Agni y también con Prajapati. El que mata al dragón es el "sacrificador que aplaca el poder divino y se identifica con él" (Chevalier & Gheerbrant, 1995: 429). Regresamos con

[71]Así la diosa Juno confía a un dragón la custodia de las manzanas de oro en el Jardín de las Hespérides. Véase Escobedo (1992: 257-258).

esta idea al concepto del "hombre/microcosmos" como "espejo de Dios/macrocosmos".

Si el hombre ha sido creado a imagen y semejanza de Dios, como leemos en las Sagradas Escrituras, y si éste posee la *sombra* como parte esencial de su naturaleza, al igual que el bien, significaría que en Dios también existe esta fuerza del mal. Este dualismo es a menudo expresado por los gnósticos y por Jacob Böhme. Asimismo, Jung habla "del mundo de Dios" como mezcla de luz y tinieblas, del bien y del mal. Para "aplacar el poder de Dios" y dominar sus "holy terrors" MacEwen debe vencer al dragón; reconocer el mal como parte de la existencia y de la condición humana. Joseph L. Henderson explica este fenómeno en términos psicológicos:

> The battle between the hero[72] and the dragon...shows more clearly the archetypal theme of the ego's triumph over regressive trends. For most people the dark or negative side of the personality remains unconscious. The hero, on the contrary, must realize that the shadow exists and that he can draw strength from it. He must come to terms with its destructive powers if he is to become sufficiently terrible to overcome the dragon. I.e., before the ego can triumph, it must master and assimilate the shadow (112)[73].

[72]El héroe, en este contexto, es entendido como la persona que está llevando a cabo su proceso de *individuación*.

[73]Este mismo tema es representado por el Fausto de Goethe cuando acepta la proposición de Mefistófeles.

Como la luz a las *sombra*s, como el sol a la luna, los polos se atraen y necesitan para que la *coincidentia oppositorum* de los alquimistas tenga lugar y la evolución se produzca. En su poema "The Magician: Three Themes" (Atwood & Callaghan, 1993: 49-50), MacEwen expresa esta dialéctica. El poema está dividido en tres partes, como su título indica: "One: The Magician", "Two the Magician as Man", Three: "The Magician as Christ". MacEwen, en este poema, está claramente haciendo uso de la simbología del Tarot. El Mago es, como ya dijimos, el primer arcano de los veintidós arcanos mayores. Por lo tanto, simboliza los tres mundos: el celestial, el humano y la diversidad del Universo, tal y como aparece en este poema. El Mago posee los dones necesarios para emprender su camino y alcanzar gradualmente su objetivo, que no es otro que el *sí-mismo* o proceso de *individuación*. Jung descubrió que el Tarot tiene su origen en los patrones más profundos del inconsciente colectivo; un recorrido por el Tarot es entonces un recorrido por nuestro interior. Cada arcano representa los distintos pasos dados por el héroe en el arduo camino hacia la autorrealización[74]. Existe, además, cierta similitud y correspondencia entre la simbología del Tarot y la Cábala. El número de arcanos equivale al número de letras del alfabeto hebreo y cada carta lleva un número que amplía la información sobre su significado simbólico.

En la primera parte del poema, el Mago, como representación de la diversidad del

[74]Véase a este respecto Gad (1994).

universo, provoca una atracción irresistible en otras personas:

> odd that the people want to own you
> and produce you like a black poodle
> at fatal teaparties where their blood crowds
> up in the thunder of the afternoon (Atwood & Callaghan, 1993: 49).

Su función es la del alquimista: separar la luz de la oscuridad. Él es restaurador de *sombra*s y portador de luz, al mismo tiempo. Su objetivo es pues alcanzar la unidad a partir de la dualidad. Así la poeta le pide

> (...)
> pull the shades of their windows
> and give them what they want which is
>
> the brilliance of their own darkness,
> their shrouded blood hooked out
> on gleaming master fisherman's wires
> for the dance of the ultimate arteries
> and the brain's calypso and the shifting
> of their minds' hard shadows. (Atwood & Callaghan, 1993: 49)

Como primer arcano del Tarot, el Mago muestra claramente que tiene un plan o meta a seguir, que en este poema es expresado a través de la referencia al pescador, que es un símbolo, como es sabido, de Cristo. El Mago, además, representa las fuerzas manifestadas en el movimiento cíclico del mundo de las apariencias: la vida y la muerte, la

noche y el día (Gad, 1994: 28); de ahí su relación con el arquetipo del Fuego y la referencia a la danza en la cita anterior. Este arcano equivale a la primera letra del alfabeto hebreo, *aleph*, que simboliza la fuerza, el aliento vital, la unidad y el poder: "He is the thinking principle, the breath of life that enlivens and directs all powers yet is enclosed by them" (Gad, 1994: 29). En esta primera parte del poema leemos que el Mago puede obtener "brilliance of their own darkness", es decir, dar vida a la muerte, luz a la oscuridad.

En la segunda parte "The Magician as Man" (Atwood & Callaghan, 1993: 49), MacEwen deja de hablar en tercera persona para utilizar la primera, identificándose así directamente con el Mago. Ya explicamos en páginas anteriores que ella se sintió siempre muy atraída por esta figura y a menudo es utilizada como metáfora del poeta. Como lo hiciera en la parte anterior, MacEwen muestra su rechazo hacia la función normalmente atribuida al mago para referirse a la habilidad que tiene éste para controlar la mente y crear nuevas realidades. Sugirie así un paralelismo con la figura del artista en general, y del poeta en particular:

Two: The Magician as Man

but it's irksome spending whole afternoons
producing pearly rabbits
for the lettuce-patches of any house
when my real love is the mind
moving as sailboat through the days,

> the whiteness and the freedom of it. (Atwood & Callaghan, 1993: 49)

En su obra *Julian the Magician* (1963), MacEwen – en boca del personaje principal que da título a la novela– habla de la magia en los mismos términos en los que podría hablar de su propia escritura, como el instrumento capaz de controlar las mentes de aquellos que la observan, de romper los límites entre lo racional y lo trascendental, pero sin necesidad de forzarlos: "moving as sailboat through the days"; en definitiva, facilitando "the state of suspension of disbelief", del que hablara Coleridge[75]:

> The mind of the magician must impress, indent, find its own doors into other minds, and if not finding them, it must make them anew. But the saws of those doors are velvet. O remember they are velvet, and the friction is almost nil. Velvet aggression against the soft silk of the brain (*JM* 114-115).

La magia y la escritura son actividades en cierta medida paralelas. Ambas juegan con los límites entre lo real y lo ilusorio y las dos actúan como medios de revelación. Así Sullivan explica:

[75]En su obra *Biographia Literaria* (1817) Coleridge acuña este término para referirse a lo que le ocurre al lector cuando se involucra totalmente en el texto sin cuestionarse la "autenticidad" de la historia narrada. Véase Richards, ed. (1950: 517-518).

> Gwendolyn felt she was a fellow adept in the trade of magic, and that her art was no less pragmatic than theirs. What was important was that it existed on the same knife-edge between reality and illusion, and depended on the same principle, the spectacular suspension of logic...Poets were 'magician without quick wrists', their tools of magic the same (1995: 84).

MacEwen, por tanto, no se contenta con producir "pearly rabbits". Su objetivo va mucho más allá, creando la unidad a partir de lo múltiple, para ello "manipula" la realidad a través de la imaginación y del lenguaje, sugiriendo así que ésta no es más que una apariencia. "The Magician as Man", es pues el ser humano como poder activo y creador. En la última parte del poema "Three: The Magician as Christ", MacEwen indica cuál es la meta final que este arcano – y por tanto, el hombre– anhela alcanzar. Se trata del objetivo del proceso de *individuación* junguiano: el arquetipo del *sí-mismo*. Un estado que sólo puede alcanzarse a través de la fusión de los opuestos, como veremos en este poema, y que, a menudo, es representado como Cristo:

> yet like penicillin from a mould
> his pretense breeds wonder
> at the throat of their belief
> like fingers or a strange bacteria
> holds the hard mind screaming;
> the crust and the context of his act
> holds in bright hypnosis
> the white of their brains
> and the dark of their veins, how

> much of him is theirs, how much of him
> do they re-create in the vast thunderous churches
> of their need...(Atwood y Callaghan, 1993: 50)

Antes comentamos que cada arcano del Tarot equivalía a un número. El número del Mago es el uno. El uno es la Unidad, la Causa Primera. Es creador e ilimitado, porque de él parten los demás números. No se confunde con nada por lo que se le asocia a la idea de Dios. Es, además, "la Inteligencia creadora de la imagen" (Fontaine, 1984b:20). Volvemos, por tanto, a la figura del Mago como símbolo del poeta y a la Palabra o "Logos" como medio de comunicación con lo divino. Julian, personaje principal de su primera novela, es un mago del siglo XVII que, paulatinamente, va encontrando los acontecimientos de su propia vida correspondientes a los de Cristo. La utilización de la mitología cristiana como base de esta primera novela permite a MacEwen explorar libremente la transformación que sufre Julian en la adquisición de una conciencia divina. Se convierte así en un *deus-homo*, y representa el comienzo del proceso alquímico, el *lapis philosophorum* o primera fase del proceso de *individuación*. En esta novela, Julian se siente irresistiblemente e inexplicablemente atraído a revivir la vida de Cristo[76]. Esta es la idea que MacEwen parece querer comunicar en esta última parte del poema. La meta de todo hombre es alcanzar este estado de autorrealización y unidad. El hombre necesita responder, psicológicamente, a esta

[76]Para más información sobre esta novela, véase nuestra memoria de licenciatura "Autoexploración y totalidad del ser en las novelas de Gwendolyn MacEwen" (1997).

llamada a la conciencia divina para poder entender mejor la realidad en la que vive:"like fingers or a strange bacteria/holds the hard mind screaming;/the crust and the context of his act/ holds in bright hypnosis/the white of their brains/and the dark of their veins..."(Atwood y Callaghan, 1993: 50). Sin embargo, la autora se pregunta cuántas personas están verdaderamente dispuestas a reconocerlo y a actuar en consecuencia: "...how/much of him is theirs, how much of him/do they re-create in the vast thunderous churches/of their need..." (Atwood y Callaghan, 1993b: 50). Von Franz explica que el proceso de *individuación* posee un carácter innato, pero no siempre se desarrolla en un tiempo equivalente o de forma idéntica en todo individuo. Y siempre dependerá de la decisión de cada uno a cooperar con los mensajes que le envía su propio inconsciente:

> From one point of view this process takes place in man...by itself and in the unconscious; it is a process by which man lives out his innate human nature. Strictly speaking, however, the process of individuation is real only if the individual is aware of it and consciously makes a living connection with it...man certainly is able to participate consciously in his development. He even feels that from time to time, by making free decisions, he can cooperate actively with it. This co-operation belongs to the process of individuation in the narrower sense of the word (von Franz, 1968: 164).

Esta libertad de decisión a la que von Franz se refiere se manifiesta, en la mayoría de los casos, por medio de impulsos creativos y epifánicos, que surgen, prioritariamente cuando el *yo* intenta llegar a un estado más profundo e instintivo, y que MacEwen denomina "wilful

hunger".

En "Tesla: an Excerpt from a verse play" (*BB* 19), MacEwen hace nuevamente uso del arquetipo del Mago, aunque en esta ocasión de forma indirecta. En 1966, la autora escribió una obra de teatro para la *CBC* titulada *Tesla,* basada en la figura de Nicola Tesla (1856-1943), uno de los mayores inventores y visionarios de la historia[77].Tesla mostraba sus experimentos a otras personas con una gran teatralidad, algo que MacEwen intenta imitar en este poema. Debido a ello, fue popularmente considerado como una especie de mago, un título que no iba acompañado de burla, sino de respeto. La autora adopta la voz de Tesla utilizando la primera persona. El tono de su lenguaje es muy similar al utilizado por MacEwen en *Julian the Magician*: un lenguaje poblado de cierta prepotencia, propio de aquél que cree poseer un control total sobre el entorno.

No es de extrañar pues que MacEwen se sintiese atraída hacia esta figura histórica,

[77]Sus principales campos fueron la electrotécnica y la electrónica. Sin embargo, Nicola Tesla no es sólo conocido por sus grandes inventos, entre los cuales el más conocido es, como se sabe, la bobina de Tesla –a través de la cual pretendió demostrar que podía proveer de electricidad a una gran cantidad de aparatos sin necesidad de cables transmisores – sino también por sus excentricidades. Este es el aspecto que más no interesa en este poema. Durante su vida, sufrió diferentes enfermedades, algunas de ellas de carácter psíquico. Cuando tenía alguna idea o imagen sobre la que profundizar afirmaba que oía voces resonando en su cabeza. Su capacidad sensorial también crecía hasta límites insospechados. Una voz normal retumbaba en su cabeza como un griterío infernal. El menor frote se convertía para él en un golpe violento. Un rayo de sol producía en él el mismo efecto que una explosión interna. En la oscuridad era capaz de distinguir un objeto o una decena de pasos por una extraña sensación en la frente. Pero luchó encarecidamente para superar este tipo de sensaciones, pues tenía, en su opinión, un deber que cumplir: encontrar la solución al problema del motor de la corriente alternativa. Tesla creía también que durante los procesos del pensamiento, el cerebro debía emitir ondas y que no había razón para que esas ondas no pudieran ser captadas por otro cerebro. Véase "Nicola Tesla" en http://www.neiuronet.pitt.edu/-bogdan/tesla/niagara.htm. Consulta del 20 de marzo de 2002.

que en sí misma era mezcla de ciencia y magia, y que, además, fue considerada como un héroe en su país. Porque, aunque yugoslavo de nacimiento, Tesla puso en práctica su experimento sobre la corriente alterna en las cataratas del Niágara. "Tesla: an Excerpt from a Verse Play" (*BB* 19) cuenta, en forma poética, en qué consiste la corriente alterna, pero, como veremos, el poema es en sí mismo un canto a la vida en continuo movimiento:

I see the whole universe
As a series of alternating currents–
Negative and positive poles volleying
For power, supplementing each other
–their terrific arguments–
Negative and positive poles
–their splendid dialectic–
Magnetic fields dragging their planets
Like reluctant dancers
around them
And coming forth from those dancers
great waves of new power

I see the whole universe
As a series of burning arguments like these–
Depending for its life upon those arguments,
those arguments which are
hidden agreements, really, collaborations of suns...
and God who laughs the golden coils of His tongue
to flame, whose mouth transforms
energy into His end–

I see raw currents squeeze
through the terrible traffic of stars
forever increasing,
heedless of their genesis
and breathing without end

This symphony I hear is the cosmos
playing itself upon a scale
of vibrations in radical octaves–
And I Tesla, I will conduct them–

From out of the golden coils of His tongue
they run, those heaving frequencies
of sound and light; and I intend
to apprehend them, to
seize those octaves as my toys, to
seduce the darkness from all the theatres of night. (*BB* 19)

El Fuego se manifiesta, pues, en forma de energía en este texto. La energía que hace posible que la vida continúe mediante la lucha continua de polos opuestos que compiten de forma alterna por el poder; campos magnéticos arrastrando sus planetas, es decir, protones y electrones, que combaten por existir y manifestarse. Pues la vida depende de esas luchas, de esos "acuerdos internos", como ella dice: "I see the whole universe/As a series of burning arguments like these– / Depending for its life upon those arguments,/those arguments which are/hidden agreements, really, collaborations of suns..."(*BB* 19). Anteriormente, vimos que una de las interpretaciones que Bachelard da al fuego y que comparte con Paracelso, es el

fuego como vida; como la vida que se halla dentro de la materia. Es el fuego vital, sin llama y cargado de imaginaciones inconscientes. Este tipo de fuego se devora a sí mismo volviendo contra sí su poder y al mismo tiempo recreándose en su propia destrucción, al igual que MacEwen expresa en este poema.

La voz poética adopta aquí las cualidades del arcano del Mago: vidente y conductor de las fuerzas, pero también del alquimista, que observando el universo y su funcionamiento, lucha porque la *coniunctio oppositorum* tenga lugar; de ahí las referencias a Dios y al oro. Pues como explican Chevalier & Gheerbrant, el simbolismo alquímico

> se sitúa en el plano cosmológico. Las dos fases de *coagulación* y de *solución* corresponden a las del ritmo universal: *kalpa y pralaya*, involución-evolución, inspiración-expiración, tendencias alternativas de *tamas* y *sattva*. La alquimia es considerada como una extensión y una aceleración de la generación natural: es la acción propiamente *sexual* del azufre sobre el mercurio que da nacimiento a los minerales en la matriz terrestre; pero la transmutación se efectúa también en ella: la tierra es un crisol donde, lentamente, los minerales maduran, donde el bronce se convierte en oro (1995: 85).

La alusión al ritmo universal viene dada en el poema por las referencias a la danza cósmica: "Magnetic fields dragging their planets/Like reluctant dancers/around them/And coming forth from those dancers/great waves of new power" (*BB* 19). Esta imagen representa la organización y reabsorción cíclica del universo, parte fundamental del simbolismo del Fuego como fuente eterna de creación y destrucción, de muerte y renacimiento. Es el eterno retorno de la existencia que Eliade explica con las siguientes

palabras:

> Todo recomienza por su principio a cada instante. El pasado no es sino la prefiguración del futuro. Ningún acontecimiento es irreversible y ninguna trasformación es definitiva. En cierto sentido, hasta puede decirse que nada nuevo se produce en el mundo, pues todo no es más que la repetición de los mismos arquetipos primordiales; esa repetición, que actualiza el momento mítico en que el gesto arquetípico fue revelado, mantiene sin cesar al mundo en el mismo instante auroral de los comienzos. El tiempo se limita a hacer posible la aparición y la existencia de las cosas. No tiene ninguna influencia decisiva sobre esa existencia, puesto que también él se regenera sin cesar (1998a: 86).

El arcano del Mago en este poema representa al mediador entre el microcosmos y el macrocosmos. Es *Adán Kadmon*, el hombre primordial de la Cábala, que anhela imitar a su Creador. Fontaine a este respecto apunta:

> El hombre está hecho a imagen y semejanza de Dios, considerado en el conjunto de sus atributos infinitos. Por lo tanto, tiene en sí y en potencia unos poderes de la misma naturaleza que los de Dios. Y teniendo en cuenta la relatividad existente entre lo infinito y lo finito, entre el creador y lo creado, si el hombre es una reducción de Dios no ha de tardar en desear imitar a su creador, en querer probar su poder (puesto que todos los hijos desean parecerse a su progenitor) (1984a:94)[78].

Y si Dios es descrito en el poema como energía creadora, "...God who laughs the

[78]Éste es uno de los postulados en los que se basa la filosofía de la Cábala moderna. Otros son que la creación fue hecha por medio del Pensamiento y de la Voz divina y, finalmente, la idea de que los números y las letras poseen virtudes especiales. Véase Fontaine (1984a) y (1984b).

golden coils of His tongue/to flame, whose mouth transforms/energy into His end..." (*BB* 19) Tesla y, por tanto, la escritora, como imitadora e Hija de Dios debe formar parte de dicha energía para poder conducirla y maniobrarla. Finalmente, si el universo está compuesto de "alternating currents–/ Negative and positive poles volleying/For power...", el hombre y nuevamente la poeta, en su deseo de comprender y aprehender el universo, debe comenzar por unir los opuestos que lo conforman. Sin embargo, esta fusión no es un fin en sí mismo, sino un medio para llegar a la luz. De ahí que MacEwen escriba: "From out the golden coils of His tongue/they run, those heaving frequencies/of sound and light; and I intend to apprehend them, to/ seize those octaves as my toys, *to/seduce the darkness from all the theatres of night*" (*BB* 19, énfasis añadido).

Este poema es, pues, una celebración del continuo proceso vital y la expresión poética del deseo de comprender y aprehender la vida en toda su complejidad. Es un poema sobre el Ser, sobre el arquetipo del *sí-mismo*. Antes vimos que el número del arcano del Mago es el uno: "Dios es y simboliza el Uno", escriben Chevalier & Gheerbrant, "hacia el cual tienden todas las manifestaciones, la Vida, en la cual se realiza toda vida"(1995:422). Por otra parte, unos de los símbolos que Böhme utilizó de forma reiterativa en sus escritos fue el del mago. Con este símbolo representó su nueva concepción del hombre, que consistía en percibirlo como un transformador del mundo material, a quien se le había asignado la misión divina de convertir el mundo en algo perfecto (Walsh, 1983: 19). Este concepto,

como hemos visto, puede aplicarse en este texto.

En "The Ferris Wheel" (Atwood & Callaghan, 1993:55), la escritora continúa con la idea del devenir cíclico de la existencia, expresado en poemas anteriores, y utiliza nuevamente la simbología del Tarot. A través de la metáfora de "la noria", la poeta evoca al décimo arcano mayor: la Rueda de la Fortuna. Un símbolo del mundo en el sentido más amplio de la palabra.

Cada uno de los arcanos del Tarot equivale a una letra del alfabeto hebreo primitivo, La Rueda de la Fortuna equivale a *iod*, primera letra del tetragrámaton, que como hemos visto, representa al elemento Fuego. Este arcano es, además, un símbolo solar por su forma y eterno movimiento. La imagen de la Rueda expresa la búsqueda a través del progreso espiritual. El número de la Rueda es el diez[79], que representa a la unidad inalcanzable. Es el retorno a la unidad tras el desarrollo de los nueve primeros números: "the possibility of becoming one with the will of God" (Gad, 1994: 99). Simboliza, pues, la totalidad. Aplicado al *yo*, como ocurre en este poema, la Rueda alude a la Rueda de la Vida, o del destino. Su funcionamiento puede ser tanto ascendente como descendente. Estas fuerzas opuestas producen un eterno movimiento circular en el que cada giro indica un grado mayor de evolución. Equivale al funcionamiento de la espiral. Como símbolo de Fuego, la Rueda es fuerza vital y energía creativa, ciclo de evolución e involución según el sentido de su giro.

[79]Para la simbología de los números véase Fontaine (1984b).

En “The Ferris Wheel”(Atwood & Callaghan, 1993: 55), MacEwen emplea la primera persona y se dirige a una segunda, invitándole a subir con ella en la noria eterna. Su objetivo y el de toda persona que decida acompañarla es “to revise your codes of holiness,/in horn and halo”, es decir, cuestionar los cánones impuestos por el misticismo tradicional y reescribirlos a través de su poesía:

> long among the holiness of saints
> with salmon eyes and slender fingers
> I ask you to revise your codes of holiness,
> in horn and halo, I
> ask you to join me on
> the ferris wheel.
>
> and to be circular and have no level
> nor total logic nor anchoring of orders
> but be in movement, nor static circle,
> worlds from the still middle, the
> point of absolute inquiry
> and stop nowhere on the mind’s circumference.
>
> to be holy as with scabs on the knees
> and snot in the nose always, not
> one minute of your move will define you
> at any time, I
> ask you to join me on
> the ferris wheel. (Atwood & Callaghan, 1993: 55)

Nuevamente, por tanto, observamos que la fusión de los opuestos es requisito

imprescindible para adquirir un estado de completa integridad: "I ask you to revise your codes of holiness,/ in horn and halo..." La Rueda es uno de los símbolos más recurrentes de la obra alquímica (Gad, 1994: 100). Representa la rotación del universo como modelo de la Obra en la cual múltiples transformaciones tienen lugar gracias al continuo rotar o movimiento circular de las sustancias. Por esta razón, MacEwen escribe: "and to be circular and have no level/nor total logic nor anchoring of orders/but be in movement, nor static circle." Jung explica el significado simbólico del círculo:

> Circulation is not merely movement in a circle, but means, on the one hand, the marking off of the sacred precint and, on the other, fixation and concentration. The sun-wheel begins to turn....Action is reversed into non-action; everything peripheral is subordinated to the command of the centre....Psychologically, this circulation would be the *movement in a circle around oneself,* so that all sides of the personality become involved (Gad, 1994: 101, énfasis añadido).

En la misma línea, Chevalier y Gheerbrant apuntan que "el círculo expresa el soplo de la divinidad sin comienzo ni fin...El sol y el oro, que es su imagen, se designan en un círculo" (1995:303). El movimiento cíclico de la Rueda puede expresar, según Gad, distintas cosas: la divina providencia, el destino, el karma, la vida limitada de un individuo, etcétera. Sea cual sea el significado que le atribuyamos cada giro representa el renacimiento y la actualización de un nuevo nivel de la existencia (Gad, 1994:104). Encontramos en esta afirmación, pues, el simbolismo implícito del Fuego: fuente eterna de muerte y renacimiento.

Y comprendemos así porque MacEwen insiste en este poema en que la noria no se detenga, sino que permanezca siempre en movimiento. Aunque esto suponga, por otro lado, que estemos sujetos a regresar, repetidamente, sobre acontecimientos pasados.

Tanto si interpretamos este arcano como símbolo del universo como si lo interpretamos a nivel individual y personal, la Rueda parte de la *prima materia* a partir de la cual evolucionan los elementos simples, de la nada al todo. Como símbolo del cosmos, la Rueda sugiere la Creación del Universo a partir del Caos o de la Nada. Como símbolo del individuo y su devenir expresa la comunicación con el inconsciente a través de la autoexploración, "an *imago mundi* that was projected by the alchemist into his own *prima materia*. The transforming substance is an analogy of the revolving universe or its reflection imprinted in the heart of matter" (Gad, 1994: 102). Retornamos, por tanto, a la analogía del universo con el hombre, del macrocosmos y el microcosmos expresada por MacEwen en poemas ya analizados, tales como "The Breakfast"(Atwood & Callaghan, 1993: 39) o "A Breakfast for Barbarians" (*BB* 1), entre otros. Y esto nos recuerda también a la visión de Ezequiel que vio cuatro ruedas de fuego, una dentro de la otra y "el espíritu del ser viviente estaba en ellas" (10,6-10,17). El número cuatro es el número del círculo, que dividido en cuatro puntos adquiere la forma de una cruz. Es por esta razón un símbolo totalizador y universal:

> Hay cuatro puntos cardinales, cuatro vientos, cuatro pilares del universo, cuatro fases de la luna, cuatro estaciones, cuatro elementos, cuatro humores, cuatro ríos en el paraíso, cuatro letras en el nombre de Dios (YHVH), en el primero de los hombres (Adán), cuatro brazos de la cruz, cuatro evangelistas, etc., etc. (Chevalier y Gheerbrant, 1995: 380).

Cuatro es el número de los elementos y el número de las puertas que el místico debe atravesar, según la tradición de los sufíes y de los antiguos derviches turcos para alcanzar la iluminación. Una de las imágenes más frecuentes en la obra de MacEwen, tanto poética como narrativa, y a la que nos hemos referido en múltiples ocasiones– y que también está presente de forma implícita en este poema– es la imagen de la danza. En este arcano, vemos además, la representación de una esfinge, colocada justo encima de la rueda, que observa estática. Representa la totalidad sólo alcanzada cuando la Rueda se detiene y es un símbolo de la cuaternidad. Gad escribe: "it has four colors, four elements, and four body parts: red-fire-head, blue-air-wings, green-water-breast and forelegs, and black-earth-backside" (1994:105).

La Rueda expresa también un cambio de dirección: de la extroversión a la introversión. MacEwen a lo largo de su obra insiste en que la introspección es necesaria para alcanzar una visión global y total de nuestra personalidad, porque de ella depende otra unión de opuestos: el consciente y el inconsciente.

Antes comentamos que la Rueda tiene dos movimientos: ascendente o descendente[80]. Psicológicamente, el movimiento descendiente expresa "God's descent to the human" y el ascendente "human's ascent to God" (Gad, 1994: 102). El hecho de que MacEwen se involucre directamente en el poema utilizando la primera persona nos induce a interpretar el movimiento de la Rueda, en este contexto particular, en su forma ascendente: como el intento del hombre de acercarse a Dios.

El centro de la Rueda representa la estabilidad en medio del cambio[81]. Y precisamente dicha estabilidad es la que hace que la Rueda gire. Es el punto de donde parte el movimiento de lo uno hacia lo múltiple. El poema así lo expresa: "...be in movement, nor static circle,/worlds from the still middle, *the point of absolute inquiry*" (Atwood y Callaghan, 1993b: 55, énfasis añadido). Chevalier & Gheerbrant citan, con este mismo propósito, a Hermes Trismegisto: "Dios es una esfera cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna parte" (1995:272). Es decir, la presencia de Dios es universal, está en el "centro" del ser. Es no obstante, invisible, fuera de los límites del espacio y del tiempo. MacEwen desea subir a la noria para alcanzar su verdadero *yo*, alternando en cada giro la luz y la oscuridad, la pureza y la impureza: "to be holy as with scabs on the knees/and snot in the nose always..."

[80]Para un análisis completo de este arcano véase Gad (1994: 98-107) y Nichols (1980: 179-199).

[81]De todos los arquetipos, el *sí-mismo* es el arquetipo del centro.

"The Ferris Wheel" (Atwood & Callaghan, 1993: 55) es, al igual que "Tesla: An Excerpt from a Verse Play" (*BB* 19), un poema acerca del arquetipo del *sí-mismo*. La metáfora de la noria representa el anhelo del poeta de alcanzar la totalidad u objetivo final del proceso de *individuación*; para ello llama a una segunda persona que puede nuevamente ser interpretada como el lector que se "acerca" a su poesía o como su musa masculina, que nuevamente posee la naturaleza dinámica y escurridiza de Mercurio, guía del proceso alquímico: "...not/ one minute of your move will define you/at any time". Y que como inspiradora del lenguaje poético ayuda a MacEwen a comunicarse con su inconsciente. Juntos constituyen la pareja cósmica, el *animus* y el *anima.* La eterna movilidad de la Rueda o noria, en este poema, refuerza el carácter dinámico de la musa, que en cada una de sus manifestaciones revela tan sólo una parte de la totalidad: "...these figures are partial masks assumed temporarily by the Muse, they are never total revelations" (Atwood, 1982a: 70). Además, las imágenes de la rueda, del ciclo y del centro estático, que también observábamos en "The Cyclist in Aphelion"(*BB* 7) actúan a su vez como metáforas de la naturaleza cíclica y recurrente de su propia poesía. Una vez más vemos como la vida y la poesía recorren el mismo camino en MacEwen.

3.5. El proceso de Individuación y el Tiempo.

En "The Thing is Violent" (*BB* 42), MacEwen expresa lo difícil que es el proceso hacia la totalidad, el sacrificio que supone el poder liberarse de esta realidad fragmentaria en la que vive el hombre contemporáneo. En dicho proceso, el sufrimiento parece ser un requisito imprescindible en la expansión de la conciencia, como hemos explicado antes. Tras el, sólo quedan cicatrices que no representan el dolor, sino precisamente la ausencia de éste. MacEwen desea que este proceso llegue finalmente a su consumación, porque "we've

rehearsed too long our ceremonial ballet" (*BB* 42). Sabe que la cordura, es decir, la razón, no es el mejor método para alcanzar su objetivo, pues la comunicación con el inconsciente es totalmente necesaria. Por eso, invoca nuevamente a su musa que, en su papel de *animus*, lucha por que el equilibrio entre los polos opuestos tenga lugar. Las referencias a la musa vienen siempre marcadas por una naturaleza ígnea, símbolo a su vez de lo divino:

> THE THING IS VIOLENT
>
> Self, I want you now to be
> violent and without history,
> for we've rehearsed too long our ceremonial ballet
> and I fear my calm against your exquisite rage.
>
> I do not fear that I will go mad
> but that I may not, and the shadows of my sanity
> blacken out your burning; act once
> and you need not act again –
> give me no ceremony, scars are not pain.
>
> The thing is violent, nothing precedes it,
> it has no meaning before or after –
> sweet wounds which burn like stars,
> stigmata of the self's own holiness,
> appear and plot new zodiacs upon the flesh. (*BB* 42)

MacEwen comienza este poema diciendo "Self, I want you now to be/violent and without history". Con esta afirmación, la poeta retorna a la época del hombre primitivo, que

intentaba por todos los medios escapar de la historia, entendida como una "sucesión de acontecimientos irreversibles, imprevisibles y de valor autónomo" (Eliade 1998a:89). El hombre arcaico intenta vivir conforme a los arquetipos. Es decir, respeta la "ley" y vive según el modelo divino. El sufrimiento, en este contexto, no era nunca considerado como algo negativo. Por el contrario, se trataba de una experiencia espiritual y positiva. Todo padecimiento tenía un sentido y si fueron soportados fue porque no eran ni arbitrarios ni gratuitos[82]. Esto aclara el hecho de que los hindúes elaboraran el concepto de *karma*[83], ley de causa y efecto, para explicar el sufrimiento en el individuo. Los hindúes creen que el hombre nace con una deuda que éste intenta "pagar" a lo largo de su existencia:

> El que no está totalmente desprovisto de inteligencia puede sobrellevar con serenidad los sufrimientos, los dolores, los golpes que recibe, las injusticias de que se le hace objeto...porque por cada una de ellas resuelve una ecuación kármica, que en el curso de su existencia anterior quedó sin solución (Eliade, 1998a: 93).

Además, tanto el Yoga como el budismo parten de la base de que la vida es dolor– una sucesión ininterrumpida de sufrimientos– que sólo finaliza con la conquista del *Nirvana*,

[82]Eliade escribe: "El momento crítico del 'sufrimiento' es aquél en que aparece; el padecimiento sólo perturba en la medida en que su causa permanece todavía ignorada. En cuanto el brujo o el sacerdote descubre la causa por la cual los hijos o los animales mueren, la sequía se prolonga, las lluvias arrecian, la caza desaparece, etc., el 'sufrimiento' empieza a hacerse soportable; tiene un sentido y una causa, y por consiguiente puede ser incorporado a un sistema y explicado (1998a: 92).

[83]Para un estudio más detallado del concepto de *karma* véase Eliade (1998a: 93-121).

que en el budismo es el estado de plenitud espiritual alcanzado tras la incorporación del individuo en la esencia divina. Así en "Second Degree Burns" (*FE*)MacEwen escribe: "We all have second-degree burns/And they hurt but the hurt doesn't matter/The living flame of the world is what matters/The fire is edible, and now" (59). Además, el que MacEwen tuviese conocimientos sobre la filosofía hindú es obvio por las continuas referencias al fuego, que como apuntábamos al comienzo de este capítulo, parten, en su mayoría, de la India, así como por la presencia constante y reiterativa de la metáfora de la danza cósmica, cuyo prototipo es el *tandava* de Shiva-nataraja. El dios hindú Shiva, además, aparece en muchos poemas de MacEwen y también en la colección *Noman* para representar el constante devenir cíclico de la vida en continua creación y destrucción, muerte y renacimiento. De ahí que se asocie a esta deidad con el fuego. Eliade, por otra parte, afirma que es en la tradición hindú donde el mito del eterno retorno halla "su formula más audaz" (1998a:106).

El sufrimiento nunca es definitivo pues, como leemos en el poema: "scars are not pain". El sufrimiento deja cicatrices, pero no dolor[84]. Tras la muerte siempre está el renacimiento. Llegados a este punto, consideramos pertinente volver a una declaración de

[84]En "Appendectomy", un poema meramente anecdótico, MacEwen expresa, con humor, la misma idea. La segunda y tercera estrofas dicen así: "it is good how it follows my natural symmetry/parallel to the hip, a perfect geometry;/it is not a wound; it is a diagram/drawn correctly, *it has no connection with pain*./ It's interesting how you can brag about a scar;/nothing in nature is a straight line/except this delightful blasphemy on my belly;/the surgeon was an Indian, and beautiful, and holy" (*BB* 42*,* énfasis añadido).

MacEwen previamente citada, en la que expresa esta misma idea: "I write basically to communicate joy, mystery, passion...not the joy that naïvely exists without knowledge of pain, but that joy which arises out of and conquers pain" (*BB* 1). Pero volvamos al primer verso de "The Thing is Violent"(*BB* 42) en el que la poeta habla de un "*yo* sin historia". En su obra, *El mito del eterno retorno* (1998a) Eliade habla de la historia desde un nuevo punto de vista. La historia como obstáculo que impide que el hombre alcance su libertad espiritual. Para ello contrapone el hombre primitivo al hombre moderno. El hombre primitivo vive de acuerdo a unas leyes arquetípicas o mitos y a una ley divina universal que lo "castiga" por sus pecados o desobediencias. El hombre moderno, por otra parte, creador de la historia[85], aprende de los errores pasados y de la experiencia para evitar nuevas calamidades y padecimientos. El primero vive en consonancia con la naturaleza y sus leyes, el segundo muestra su rechazo a lo anterior y defiende su autonomía obsesionado por vivir el tiempo de la historia. Sin embargo Eliade comenta: "El *tiempo*, por el mero hecho de ser *duración, agrava continuamente la condición cósmica e implícitamente la condición humana*" (1998a: 111; énfasis en el original). Eso explica porqué los hindúes, en su intento de alcanzar la liberación espiritual, luchan por abolir la ley del *karma,* es decir, por escapar del

[85]El hombre primitivo, en cambio, muestra una actitud negativa hacia la historia. "Ya la anulara periódicamente, ya la desvalorizara encontrándole siempre modelos y arquetipos trashistóricos, ya, en fin, le atribuyera un sentido metahistórico (teoría cíclica, significaciones escatológicas, etc.), el hombre de las civilizaciones tradicionales no concedía al acontecimiento histórico ningún valor en sí; en otros términos, no lo consideraba como una *categoría específica de su propio modo de existencia"* (Eliade, 1998a: 129, énfasis en el original).

tiempo histórico; noción que también defendían los gnósticos, como explicamos en el análisis del poema "The Self Assumes" (*BB* 20). MacEwen, por tanto, muestra en este poema, al igual que en muchos otros, su rechazo a la historia y, en resumidas cuentas, su rechazo a la *periodicidad del tiempo*. Apoya, por tanto, a Hegel cuando afirma *nihil novum sub sole* y rehuye de las "novedades" impuestas por la historia, pues la evolución, en su opinión, no se encuentra en lo nuevo y desconocido, que muchas veces, convierte al hombre en un "exiliado de sus propios inventos"–como ella misma escribe en la introducción de *A Breakfast for Barbarians* (1966: 1), sino en la abolición misma del tiempo[86]: "The thing is violent, nothing precedes it,/it has no meaning before or after". No se trata, sin embargo, de imitar a la naturaleza, que también se regenera periódicamente, sino de trascenderla. Nuevamente citamos a Eliade, que, de forma muy clara, expresa esta misma idea:

> Mientras que la naturaleza se repite a sí misma, siendo cada nueva primavera la misma eterna primavera (es decir, la repetición de la creación), la "pureza" del hombre arcaico, después de la abolición periódica del tiempo y el restablecimiento de sus virtualidades intactas, le permite en el umbral de cada "vida nueva" una existencia continua en la eternidad y, por consiguiente, la abolición definitiva, *hic et nunc*, del tiempo profano....La naturaleza sólo se encuentra a sí misma, mientras

[86]MacEwen no creía que el tiempo hubiese cambiado tanto al hombre moderno con respecto al hombre arcaico. Sullivan explica: "MacEwen, so deeply read in politics and history, didn't believe in time. She wasn't particularly confident that human time meant much in the geological scale of things. 'We *are* our ancestors,' she wrote.'A lot of my images were centred on ancient civilizations simply because I am interested in the roots of things. I am interested in human history and how, in fact, we as modern people are very similar to our ancestors. We haven't changed all that much'" (1994: viii-ix).

> que el hombre arcaico halla la posibilidad de trascender definitivamente el tiempo y vivir en la eternidad. En la medida en que fracasa al hacerlo, en la medida en que "peca", es decir, en que cae en la existencia "histórica", en el tiempo, estropea...esa posibilidad. Por lo menos conserva *la libertad* de anular esas faltas, de borrar el recuerdo de su "caída en la historia" y de intentar de nuevo una salida definitiva del tiempo (1998a:145).

MacEwen propone esa misma filosofía de la "libertad", pero sin excluir a Dios: "sweet wounds which burn like stars,/ stigmata of the self's own holiness,/appear..." Invoca así al hombre arcaico, al bárbaro de los primeros poemas. Aunque éste es uno de los pocos casos en los que la autora finaliza el poema con un punto final, el último verso nos recuerda que nuevos ciclos llegarán "...and plot new zodiacs upon the flesh".

En "Strange Breakfasts"(*BB* 6), MacEwen se queja precisamente de lo lejano que está el espíritu del hombre primitivo dentro de la sociedad consumista contemporánea. En su lugar, encontramos a ese otro bárbaro insaciable ante el poder y el progreso tan concentrado en su propio crecimiento que olvida ese otro apetito del alma:

> STRANGE BREAKFASTS
>
> (...)
>
> *that these breakfasts have broken the past*
> *hungers, hungers that were controlled,*
> controlled hungers, that these breakfasts
> have broken them, that everyone does not wish

executed fish and fried eggs,
that the full belly means only
a further hunger, *that we cannot now return*
to younger appeties, that we can no longer
eat the bright ancestral food,
that we alone must set all our tables single-handed,
that we alone must account for the grease of our spoons
that we alone must wash our mouths
that we alone must look back and decline
all dinner offers,
that we alone will walk into the city at 9 o'clock
knowing that the others have also eaten
knowing that there is no time to compare the contents
of our bodies in our cities
that we eat and we eat and we know and *we know*
that machines work faster than the machines of our mouths

is why our breakfasts
get stranger and stranger.(*BB* 6, énfasis añadido)

En "The Name of the Place" (*BB* 16), la escritora afirma que tenemos el mundo que todos hemos creado y del que somos directamente responsables. Pero aún así cree que existe aún una solución posible antes de que el mundo escape totalmente de nuestras manos y de nuestro control. Se trata de comunicarnos nuevamente con nuestro *yo* interior, aceptar nuestro compromiso con los acontecimientos ocurridos a modo personal y luego compartir esta experiencia con los demás pues: "We each have a message to give to the other". Una vez más el conocer "el nombre del lugar" donde esta transformación se hace posible es un

requisito indispensable para manejar y cambiar nuestro entorno.

THE NAME OF THE PLACE

This is the world as we have made it,
As you and I together made it.
Do not speak to me of evil,
We know all the secret names of evil.
Do not speak to me of sorrow,
We invented all the shades of sorrow.
In my heart unspeakable deeds are sleeping
And why I have not yet performed them
Is due only to the shifts of season.
This is the world as you and I made it
And we must enter it, endure.
There are unbearable things to bear,
There is a place I dare not speak of
And we have all been there.

But none of us have been there alone
Although it's a small place, fit only for one,
Like the thin black rib of a panther
Or the small receding eye of a dying whale,
Anyway, you know it well.

We each have a message to give to the other,
The size of the place, the colour of the place,
How to get in and out of it,
How long it is safe to remain,
But first of all its name.

> I know the name of the place so well
> That it's just now slipped my tongue,
> But it doesn't matter as long as you
> Tell me I have not been there alone.
> *All things are plotting to make us whole,*
> *All things conspire to make us one.* (*SM* 16, énfasis en el original)

La autora asegura que todos somos responsables del mal en el mundo. No es lícito hablar de él, desligándonos de lo que ocurre: "Do not speak to me of evil/...Do not speak to me of sorrow...We invented all the shades of sorrow". El mal está en cada uno de nosotros. Y todos conocemos el lugar donde se encuentra, pues hemos estado allí en más de una ocasión. Es la *sombra* junguiana a la que aludíamos en poemas anteriores tales como "The Taming of the Dragon"(*SM* 12) e "Invocations"(*SM* 6): "This is the world as you and I made it/And we must enter it, endure./There are unbearable things to bear,/There is a place I dare not speak of/And we have all been there." Observamos, por tanto, un sentimiento de pérdida, especialmente en el comienzo del poema, pero también de recuperación, al final de éste. La escritora intenta reafirmar lo que para ella es aún sagrado y "recuperable". La idea general del poema es que no podemos "curar" y transformar el mundo si antes no nos "curamos" nosotros mismos. Encontramos una ambivalencia entre el arquetipo del Fuego como destructor y como reparador (como comprobamos al final del poema), en que todas las piezas del mundo fragmentario y del ser parecen estar llegando a la unidad: "*All things are plotting to make us whole,/ All things*

conspire to make us one". La unidad es símbolo del ser o *sí-mismo*; centro místico representado a menudo como un sol e implícito, por tanto, en el arquetipo del Fuego, presente en poemas como "Yod" (Atwood y Callaghan, 1993b: 26) y "The Hand"(*EL* 23)[87]. La musa en este poema es, pues, la encargada de poner orden al caos de la sociedad actual; la responsable de convertir la multiplicidad en unidad, lo que, por otra parte, como apunta Atwood, es una constante en la obra de MacEwen:

> There is a strong pull in MacEwen's poetry towards completion, synthesis: if the divine couple could ever permanently join, the universe which has emanated from their division would be drawn back into them and all things would indeed be truly one, a sky-earth, flesh-spirit, spirit-flesh landscape which would also be the homeless "adam" returned from exile and a dance containing its own extremity. Time and space would be abolished (1982a: 74).

En "Letter to a Future Generation"(*SM* 36) la voz poética no muestra esa esperanza hacia la sociedad actual que veíamos al final de "The Name of the Place"(*SM* 16), pero sí lo hace con respecto a generaciones futuras. El Fuego es, de nuevo, el principal protagonista que mata y destruye para volver a renacer de sus cenizas. Es el ave fénix que permite la renovación constante y la purificación[88]. En su aspecto destructivo, el Fuego es en este poema sinónimo del hombre actual, desprovisto de toda sacralidad y sediento de poder, que,

[87]Como explicamos en el apartado 2.2, el *sí-mismo* y el *yo* son respectivamente el sol y su satélite, el cual es, a su vez, un pequeño sol.

[88]Chevalier & Gheerbrant apuntan que, en sánscrito "puro" y "fuego" no son sino una misma palabra. De esta doble significación surge la creencia en los ritos de incineración, los fuegos de elevación y sublimación y el concepto de fuego como purificador y transmisor de luz (1995: 514).

en lugar de evolucionar espiritualmente, crece "hacia atrás". Es el fuego del castigo y las guerras. Sin embargo, la escritora habla, al igual que lo hiciera en poemas anteriores, del poder positivo de la destrucción y sostiene que para poder "ver" es necesario el contraste entre luz y *sombra*. Las generaciones futuras no deben refugiarse en la historia para tener un modelo a seguir, "you have no need of archaeology", escribe la poeta. El tiempo histórico debe abolirse y comenzar de la nada, de forma cíclica, pero no periódica, como vimos en "The Thing is Violent"; siempre hacia adelante pero, sin repetir los patrones del pasado.

LETTER TO A FUTURE GENERATION

we did not anticipate you, you bright ones
though some of us saw you kneeling behind our bombs,
we did not fervently grow towards you
for most of us grew backwards
sowing our seed in the black fields of history

avoid monuments, engrave our names beneath your own
for you have consumed *our ashes* by now
for you have one quiet mighty language by now

do not excavate our cities
to catalogue the objects of our doom
but *burn all you find to make ourselves room*,
you have no need of archaeology,
your faces are your total history

for us *it was necessary to invent a darkness,*
to substract light in order to see,
for us it was certain death to know our names
as they were written in the black books of history

I stand with an animal at my left hand
and a warm, breathing ghost at my right
saying, Remember that this letter was made
for you to burn, that its meaning lies
only in your burning it,
that its lines await your cleansing fire–
understand it only insofar
as that warm ghost at my right hand breathed
down my blood and for a moment wrote the lines
while guns sound out from a mythical city
and destroyed the times (*SM* 36, énfasis añadido).

MacEwen confía, por tanto, en la vida comprendida de ritmo y rotación cíclica. El antagonismo polar se convierte de esta manera en la clave mediante la cual el ser humano descubre las estructuras y los misterios del universo, encontrándole así sentido a la propia existencia. El mal, o la *sombra* colectiva, es aceptado como un rasgo inevitable de la vida y de la existencia humana: "for us it was necessary to invent a darkness,/to substract light in order to see", leemos en el poema[89]. Los pares de opuestos son al mismo tiempo

[89]De forma similar en "Animal Syllables" (*FE*), poema sobre el que volveremos más tarde escribe: "Dark, I built a beachfire and thought about the flames and the earth. In the darkness I constructed a fire; in the midst of the fire I began to gather another darkness (42).

complementarios. Así Eliade explica: "El bien existe sólo porque el mal está activo; si el mal desapareciera, el bien dejaría también de existir" (1998b: 186). Éste es uno de los temas favoritos de Goethe. En el *Fausto* (1987), Mefistófeles se define a sí mismo como parte esencial del Todo que el hombre ha perdido y que añora volver a encontrar:

> MEFISTÓFELES.—Soy el espíritu que siempre niega, y con razón, pues todo cuanto tiene principio merece ser aniquilado, y por lo mismo, mejor fuera que nada viniese a la existencia. Así, pues, todo aquello que vosotros denomináis pecado, destrucción, en una palabra, el Mal, es mi propio elemento.
>
> FAUSTO.— Te llamas una parte, y sin embargo, entero estás ante mí.
>
> MEFISTÓFELES.—Dígote modestamente la verdad. Si el hombre, ese pequeño mundo extravagante, se tiene de ordinario por un todo, yo soy una parte de aquella parte que al principio era todo; una parte de las Tinieblas, de las cuales nació la Luz, la orgullosa Luz que ahora disputa su antiguo lugar, el espacio a su madre la Noche (144).

3. 6. Arquetipos genéricos: lo Masculino y lo Femenino

"The Shadow-Maker"(*SM* 80), poema que da título a la colección, es probablemente el poema que expresa de forma más clara esta dicotomía del ser. En esta ocasión MacEwen se dirige a su musa como amante para "seducir" su oscuridad. Juntos forman el día y la noche. El uno existe por el contraste que produce en el otro. Ambos componen la figura del poeta. El tono del poema es directo y sensual:

> I have come to possess your darkness, only this.
>
> My legs surround your black, wrestle it
> As the flames of day wrestle night
> And everywhere you paint the neccesary shadows

> On my flesh and darken the fibres of my nerve;
> Without these shadows I would be
> In air one wave of ruinous light
> And night with many mouths would close
> Around my infinite and sterile curve.
>
> Shadow-maker create me everywhere
> Dark spaces (your face is my chosen abyss),
> For I said I have come to possess your darkness,
> Only this (*SM* 80).

En este texto, MacEwen expresa la oposición fundamental de la Gran Obra alquímica entre lo femenino y lo masculino. Todas las oposiciones restantes parten de ésta. Pero como apuntan Chevalier & Gheerbrant (1995: 85) no se trata de reducir esta imagen a una mera sexología, que, en el caso de este poema –si no supiésemos nada del objetivo de MacEwen como escritora– podría ser interpretado como una declaración de amor colmada de sensualidad. Antes al contrario, actúa como soporte simbólico al conocimiento, a la *gnosis*. El que MacEwen se dirija a su musa, además, no sólo implica que esté haciendo referencia a su poesía, en esta unión de luces y sombras a la que se refiere, sino también a su *animus* o lado masculino del inconsciente. La musa no actúa sólo como imagen de su propio reflejo, es decir, como espejo, sino también como creador y amante. El poema es, pues, parte de su propia autoexploración como persona y poeta a la vez. La imagen de los amantes entrelazados proyectando *sombra*s el uno sobre la luz del otro realza a su vez la

necesidad de lo profano en lo sagrado, que MacEwen expone con su reiterada fusión entre sexualidad y misticismo. Esta combinación le permite dar consistencia a su propia espiritualidad, alcanzarla a partir de la cotidianidad más inmediata: "...everywhere you paint the *necessary shadows*/On my flesh and darken the fibres of my nerve;" Sin estas *sombra*s, afirma, "I would be/*In air* one wave of ruinous light" (*SM* 80, énfasis añadido).

En esta unión de opuestos, los alquimistas buscaban encontrar la piedra filosofal, es decir, descubrir lo absoluto, que Geoff Hancock define de la forma siguiente: "The Absolute is the point where contradictions fuse. Themes and metaphoric opposites draw together in an image of convulsive beauty. A realm not quite shadow, not quite real, a place both delightful and terrifying. A place of purity, powerful, impenetrable images" (1993:7). Lo Absoluto transforma nuestra visión y conocimiento de la realidad. El lenguaje es el medio utilizado por la escritora para describir su propia percepción de ésta y de sí misma. Además, la realidad exterior y nuestra propia realidad son paradójicas. Los opuestos forman parte fundamental de las cosas y MacEwen propone en este poema unirlos a través de la poesía. Al igual que los alquimistas, investiga sobre el lado oscuro de la naturaleza para poder tener así una percepción completa del entorno y de sí misma. En la solapa de *The Shadow-Maker* (1969), MacEwen se pregunta, sin poder encontrar respuesta, el por qué de esta necesidad de sólo poder *ver* a través de las *sombra*s: "Who makes the shadows is everybody's question; the answer, the name of the maker, is not so important as *why* they are made, why

they are necessary, why we can't see ourselves without them" (énfasis añadido). Esta idea está a su vez relacionada con la visión que Jacob Böhme tiene de la existencia, en la que la luz, entendida como bondad, es tan importante como la oscuridad o maldad. Y de la que Dios, como macrocosmos, forma también parte. A este "principio oscuro" Böhme lo denomina *Ungrund*: "Hay en lo hondo del Padre luz y tiniebla, como en el Abismo originario...La tiniebla que hay en lo hondo del Padre es la oscuridad del No-Fundamento o Ungrund" (Böhme, 1979: 416-417). El *Ungrund,* además, es la Nada de la que toda creación surge:

> Esa Nada es el Todo, la absoluta totalidad del ser. Esa Unidad es trascendente e inmanente a un tiempo. Es una unidad absolutamente caótica, porque la Unidad que es la Totalidad no necesita ser algo: la paradoja de la que toma comienzo la dialéctica de Böhme consiste en que el No-Fundamento lo es todo en la forma de la nada...El No-Fundamento es una nostalgia, un deseo, un *hambre* infinita...Lo primero nombrable o cognoscible que emerge del trasfondo divino (o *Ungrund*) es esta fuerza, plural y una...cuyo movimiento e interacción constituye el proceso único y universal del *nacer* y *alumbrar* del ser (Andreu Rodrigo, 1979: XLIV-XLV, énfasis añadido).

Retornamos, por tanto, al concepto de "apetito" desarrollado por MacEwen en *The Rising Fire* (1963) y en *A Breakfast for Barbarians* (1966) ese "hambre infinita", de la que habla Andreu, que surge con nostalgia en el ser humano en su deseo de alcanzar la integridad perdida; y que parte siempre de la fusión de luz y tinieblas de la cual, como

leemos al final de la cita anterior, surge toda creación, todo nacimiento del ser. De ahí que MacEwen afirme "Shadow-maker, create me everywhere/Dark spaces, (your face is my chosen abyss)" (*SM* 80).

En este poema, por tanto, encontramos una nueva función de la musa. Su oscuridad, "his dark mystery" (Bartley, 1983: 67) es la que le proporciona la posibilidad de luchar contra la esterilidad, la aridez creativa. Por otro lado, la circularidad del poema, la repetición del primer verso al final, hace que lo que parecía al principio la invocación de una posesión demoníaca se transforme al final del poema en una exaltación de creatividad.

En un poema anterior, "Black and White" (*EL* 17), perteneciente a *The Rising Fire* (1963), MacEwen expresa la misma idea de que sólo es posible alcanzar el grado más elevado de espiritualidad percibiendo la realidad tal y como es, o sea en "blanco y negro". En este poema, la escritora utiliza el símbolo del pájaro como metáfora de esa espiritualidad anhelada. Es un híbrido entre el ave fénix y la figura de Ícaro, que la escritora invoca e insiste en que descienda, pero llevando consigo la unión de los opuestos. Como veremos, "Black and White" muestra claras reminiscencias de "The Shadow-Maker" en la sensualidad y en la evocación de un encuentro. Además, al igual que vimos en el poema "The Phoenix", la imagen del hombre que vuela y muere, es una clara metáfora sexual. Y mientras que en este último la voz poética representa al individuo trascendido en musa, en "Black and White" advertimos el descenso de la musa convirtiéndose en hombre:

BLACK AND WHITE

you wore it you wore the night
strapped like black wings to your white
arm you came as in an inverse film
of bright alarm and darkening will
of knees which crashed the sheets
of shoulders which descended
and
descended down and crashed from flight
in interchanging black and white

crash crash fly down bird fly down
in bright absurd alarm as the dove
the bird at the loins the love
plummets down to me and
now fly down black and white fly down
beacon and the brilliant knees
oh
dark outrageous anchoring and the beauty of it (*EL*17)[90].

Una vez que la musa logra descender y dejar atrás su otra realidad –el mundo de la imaginación– se produce la unión total entre ella y la escritora. Un episodio de "dark outrageous anchoring", como leemos en el poema anterior, en el que MacEwen se dirige nuevamente a una segunda persona, pero ya en el mismo plano existencial. Es "The Hour

[90]Aunque este poema, como apuntamos anteriormente, pertenece a *The Rising Fire* citamos de la recopilación antológica *Earthlight* (1982).

of the Singer" (*AM*) en la cual la escritora, como si se mirara a un espejo y hablara consigo misma, reflexiona sobre lo que ha sido su vida y como ésta ha estado siempre determinada por una misma búsqueda: "one song you must sing forever" (60).

3.7. Arquetipos poéticos: la Autoexploración y la Mirada del Otro

En "The Hour of the Singer"(*AM* 60), el arquetipo del Fuego implica la vida en continua destrucción y regeneración: es la energía psíquica o *libido* junguiana. La voz poética se encuentra en el ápice de su vida: "all you have sought you have already found". El proceso de *individuación* en el que se halla está llegando a su fin y muchas cosas han de desmoronarse para que otras nuevas puedan ocupar su lugar:

THE HOUR OF THE SINGER

Your life falls away from the mouth of the singer
and you are left with one song you must sing forever;
all you have aspired to you have already done
or seen in the eyes of the Indestructible One.
This is the hour when it all falls away
and you are lost in the blind mouth of the singer
and everything you ever wanted is contained

in the naked pause between his words.

Through his red music he smiles to warn you
you have always moved among the gods.

All you have sought you have already found
and now it falls away beyond the sounding hours
of the blood and the years of false singing.
What you have been is a tale beyond telling
and all that has fallen away from his mouth and your life
is yours forever, without ending.

Now you comprehend your first and final lover
in the dark receding planets of his eyes,
and this is the hour when you know moreover
that the god you have loved always
will descend and lie with you in paradise (*AM* 60).

"The Hour of the Singer", entonces, ocupa el espacio en el que la poeta decide manifestarse y dejar atrás "the years of false singing" y también el momento de comprender todo lo ya vivido. Esta vida ha estado siempre marcada por la búsqueda y el posterior

encuentro de lo sagrado, aunque hayan habido momentos de duda y distanciamiento: "Through his red music he smiles to warn you/ you have always moved among the gods". Chevalier & Gheerbrant explican que el canto es "el símbolo de la palabra que liga la potencia creadora a su creación....Es el soplo de la criatura respondiendo al soplo creador" (1995: 246). El poema expresa, por tanto, el momento en que lo creado se manifiesta a través de la palabra, de la poesía. La vida contada se cuenta de forma poética: "Your life falls away from the mouth of the singer". De ahí que la musa descienda hacia ella como un igual. Sin embargo, y como ya hemos dicho en repetidas ocasiones, la poesía para esta escritora no es un fin, sino un medio. La verdad que MacEwen busca no se encuentra en el poema, sino en "the naked pause between his words", es decir, aquello que trasciende a la poesía, "a tale beyond telling, pues "Dios llega al alma que hace reinar en ella el silencio, pero deja muda a la que se disipa en charlas" (Chevalier & Gheerbrant, 1995: 947). En la última estrofa, los secretos de su vida quedan descifrados, todas las piezas del puzzle encajan finalmente en su lugar. Llega el momento de total revelación en el cual la escritora siente que "the god you have loved always/will descend and lie with you in paradise". Esta misma idea de que no es el poema lo que importa, sino la Vida es el tema de "Let me Make this Perfectly Clear" (*AW* 36) en el que MacEwen se dirige al lector:

> Let me make this perfectly clear.
> I have never written anything because it is a Poem.

> This is a mistake you always make about me,
> A dangerous mistake. I promise you
> I am not writing this because it is a Poem.
> (...)
> You actually think I care if this
> Poem gets off the ground or not. Well
> I don't care if this poem gets off the ground or not
> And neither should you.
> All I have ever cared about
> And all you should ever care about
> *Is what happens when you lift your eyes from this page*.
>
> Do not think for one minute it is the Poem that matters.
> It is not the Poem that matters.
> You can shove the Poem.
> What matters is what is out there in the large dark
> And in the long light,
> Breathing. (*AW* 36, énfasis añadido)

Si lo que realmente importa es la Vida, el poema como herramienta de comunicación y exploración debe ser fiel reflejo de lo que la vida representa. Por eso, en el poema siguiente, "But", la poeta escribe:

> Out there in the large dark and in the long light is the breathless
> Poem,
> As ruthless and beautiful and amoral as the world is,
> As nature is. (*AW* 37)

La poesía, por tanto, permite a MacEwen "descifrar" los más oscuros recovecos de la existencia. Le permite *ver* la realidad tal y como es, sin tapujos ni autoengaños. La escritora se imagina entonces al Poema pidiéndole perdón por mostrarle la oscuridad desnuda y avisándole de que el lenguaje puede ser bello, pero también letal.

> (...)
> Out there in the night between two trees is the Poem saying:
> Do not hate me
> Because I peeled the veil from your eyes and tore your world
> To shreds, and brought
>
> The darkness down upon your head. Here is a book of tongues,
> Take it. (Dark leaves invade the air.)
> *Beware! Now I know a language so beautiful and lethal*
> *My mouth bleeds when I speak* it (AW 37, énfasis en el original).

A lo largo de este capítulo hemos aludido, en diversas ocasiones, al papel del lector en la poesía de Gwendolyn MacEwen. Si su poesía trata de la Vida y no importa tanto el poema como lo que lo trasciende, el lector no puede menos que sentirse identificado en uno u otro aspecto. La lectura de este tipo de textos, además, le proporciona la ayuda necesaria para entender su propio mundo mucho mejor, pues como apunta Iser "por este proceso se le abre un mundo interior que es y siempre ha sido el suyo propio, pero en el que no puede entrar sin la ayuda y el estímulo procedente de la obra en particular"(1987:249). Rowland

equipara la interpretación que Iser hace del acto de lectura con el concepto creado por Jung de "imaginación activa". La imaginación activa es el método desarrollado por Jung para establecer un diálogo activo en estado de vigilia con lo inconsciente. Si hacemos "una lectura de imaginación activa"– "a reading active imagination"– (Rowland, 1999: 63), ésta siempre será el producto de la combinación entre lo cultural y lo psíquico o personal. Y de esta forma, la "configuración de la representación", es decir, las imágenes que surjan del acto de lectura, al estar psíquicamente coloreadas, no serán nunca idénticas a las de otro lector. Creemos que este método de lectura es totalmente aplicable a la poesía de MacEwen, siempre evocadora de otros mundos complejos de los que la realidad está también compuesta. De esta forma, la interpretación del texto sería un tipo de alquimia. En otras palabras, el proceso de *individuación* no sólo tiene lugar en el escritor mientras escribe y proyecta su inconsciente sobre la obra, sino que también el lector asume el papel de alquimista en el acto de lectura; sufriendo asimismo una "transformación" y contrayendo un matrimonio alquímico con el texto (Véase Rowland, 1999: 196-197).

3.8. Arquetipos catárticos: la Muerte. El Renacer

MacEwen dedica *The Fire-Eaters* (1976) a "everyone who has passed through fire and survived"[91]. Los taoístas entran en el fuego para liberarse de las limitaciones humanas.

[91]Geddes interpreta este epígrafe como una primera fase en la transformación espiritual de la escritora: "If as the epigraph suggests, the poet has herself passed through fire and survived, it may well be that this book represents the first phase in MacEwen's transformation, or the prelude to her rise Phoenix-like from the ashes of her discontent"(1976: 5). Si bien estamos de acuerdo con la primera parte de esta afirmación, que MacEwen forma parte directa de la dedicatoria pues ella también ha cruzado el fuego y ha sobrevivido, no compartimos la idea de que esta obra represente un preludio o una primera fase en su transformación espiritual. La obra de MacEwen, desde el comienzo de su carrera, está colmada de estos

El Fuego así entendido es un pasaje de un estado a otro. Es transformación y purificación. Pero todo símbolo es ambivalente por lo que el fuego posee a su vez la capacidad de destruir[92]. En reiteradas ocasiones hemos hablado de los peligros que corre aquel que está inmerso en el proceso de *individuación*. MacEwen, como vimos, representa este temor a través de la metáfora de la caída. En el epígrafe de *The Fire-Eaters* vuelve a referirse a esta idea. La escritora dedica esta obra a aquellos que han logrado superar y sobrevivir a esta ardua tarea, es decir, aquellos que se han sumergido en el mar del inconsciente y que han podido encontrar el camino de vuelta a la realidad[93]. Al igual que el alquimista confecciona "la inmortalidad" en el hornillo, en busca del oro espiritual, MacEwen en esta obra habla de traspasar el Fuego como requisito para alcanzar la iluminación.

Es el Fuego como fuente de purificación en el mismo sentido en que hablan los taoístas. Puro y fuego son en sánscrito una misma palabra. Es el Fuego como principio de elevación y sublimación. La recompensa o el tesoro alcanzado tras "pasar por el fuego" es el paraíso, al que MacEwen se refería al final de "The Hour of the Singer". Dicho en otras palabras, es regresar a la unidad original, al estado de *Adán Kadmon* del cual hablan los

---

momentos de transformación. Lo que cambia no son las fases sino la forma de plasmarlas.

[92]Para un estudio detallado sobre la ambivalencia del fuego véase Gilbert Durand (1963: 162-168).

[93]Joseph Campbell explica: "When the hero-quest has been accomplished, through penetration to the source...the adventurer still must return with his life-transmuting trophy. The full round, the norm of the monomyth, requires that the hero shall now begin the labor of bringing the runes of wisdom, the Golden Fleece, or his sleeping princess, back into the kingdom of humanity..."(1973: 193). Véase también el poema de MacEwen "The Taming of the Dragon" (*SM* 12), comentado en páginas anteriores.

cabalistas y que a menudo es representado a través del ritual del bautismo[94]. Cooper explica:

> Baptism by fire restores primordial purity by burning away the dross and is associated with passing through fire to regain Paradise which, since it was lost, has been surrounded by fire or protected by guardians, with swords of flame, who symbolize understanding barring the way to the ignorant or unenlightened (1979: 67).

La dificultad de entrar en el paraíso, de regresar a "la unidad primordial"[95] es representada en el poema "The Waiting" (*AM* 38-39). En él, MacEwen describe a un grupo de personas a las puertas de la "ciudad", como símbolo del paraíso[96], esperando a que alguien les abra la puerta, pero los soldados impiden su entrada. Ellos reconocen que no pueden entrar porque no pueden ver la luz, porque están ciegos para todo. Es la ignorancia a la que se refería Cooper anteriormente, y que MacEwen utiliza para simbolizar al hombre

[94]San Juan Bautista, según San Mateo, es el que establece la diferencia entre el bautismo por agua y el bautismo por fuego: "Yo os bautizo con agua para la conversión. Pero el que viene detrás de mí es más poderoso que yo, y ni siquiera soy digno de llevarle las sandalias; él os bautizará con Espíritu Santo y fuego" (3,11).

[95]La "unidad originaria no diferenciada", o "unidad primordial", equivale al concepto de *unus mundus* utilizado por Jung. La concepción de la psique en Jung parte del término medieval *unus mundus*, es decir, la creencia en la unidad originaria no diferenciada. Jung opina que toda la multiplicidad del mundo empírico deriva de una unidad subyacente: todos los niveles de la existencia y la experiencia están íntimamente vinculados entre sí. Esta afirmación quedaría confirmada por los recientes descubrimientos sobre el ADN. Como se sabe, toda forma animada está constituida por el mismo material genético, lo que cambia es la distribución de los cuatro componentes que la conforman. En el *unus mundus* todo se encuentra conectado entre sí: no existen diferencias entre lo psicológico y lo físico o entre el pasado, presente y futuro, aunque se divide inevitablemente en distintas partes que más tarde deberán volver a unirse para no llegar a un desequilibrio. La reunificación de todas las partes da lugar al arquetipo central de la psicología junguiana: el *sí-mismo*. Véase a este respecto Jung (1989c).

[96]La ciudad como símbolo del paraíso es un arquetipo con frecuencia utilizado por los escritores. Véase por ejemplo *Jerusalem* (1804-1820) de William Blake. En Wickstead, ed. (1953).

contemporáneo. El poema reza así:

WAITING

We stood in a trance at the gates of the city
knocking once
knocking twice.
We were told that you'd be here
concealed behind the gates and walls.
But the night crept on, dense as a forest
and there we were out in the open
exhausted
still knocking again and again.
Ah, if only those gates would open!

Soldiers came and tore us apart
and stung our backs with whips,
but we stayed on
because maybe you would loom
up from behind the gates and walls.
(...)
We were deaf to everything
even our own voices.

We were blind to everything
even our own faces.
Woe unto us...
(...)
We thought that somehow you'd appear,
you'd roll out of a basket or
emerge from a hearth.

But you never came.
Day and night our windows were open.
Winter came, then spring.
Summer came, and autumn.
But you never came.

We are not a chosen people
but simple miserable fools.
Woe unto us all...
We are still here.
Perhaps you will come
out from behind these walls. (*AM* 38-39)

Esta desesperación por encontrar la verdadera "llave" que abra las puertas del paraíso es expresada en varios poemas de *The Fire-Eaters*. En "What is Tooth?" (*FE* 8), MacEwen, de forma original, habla de la dificultad de llegar a la Verdad y la lucha interior que esto presupone. Para ello crea un juego de palabras entre el dolor que producen las muelas del juicio, "the teeth of wisdom" y la ardua tarea de alcanzar la sabiduría. El poema consiste en la conversación entre el dentista y la persona que acude a la consulta con este "problema":

WHAT IS TOOTH?

(...)
A thing or fang is growing
Into the upper right side of my skull

Where my soul consorts with tigers
And many crimes commit themselves

I do not understand you, not at all
Wise lady, for I see the tooth of wisdom,
Truth-stone stuck inside your gum

My tongue would try to free it
But I speak a foreign tongue
(...) (*FE* 8)

En "Teeth" (*FE* 10-11) MacEwen continúa con la misma metáfora para expresar nuevamente la dificultad de llegar a la totalidad, de "hacerla salir", de ayudarla a manifestarse. Aunque confiesa poseer un sexto sentido, de nada le sirve ahora que su "dentista ha muerto". Como en el poema anterior, la escritora hace alusión al color blanco para referirse a la pureza:

TEETH

I can outlive every war
I can relive every war
In my guts or in
My toothroots which protest
Mortality

Last night my dentist died

(...)

The cavities in my molars and my soul
Will get stuffed with porcelain and poetry
And God will be defied
With a brand-new white morality

(...)

And I'm tired of having a sixth sense
And would rather have six cents from
The solar tooth, stone of my head
Which some magician may extract
And bury beneath my bed

I sleep, and many will deny
That truth hurts more than teeth
And anyway

Last night my dentist died (FE 10-11, énfasis añadido).

Sin embargo, a pesar de la lucha en la que se ha visto voluntariamente envuelta, cuando se halla realmente cerca de alcanzar su objetivo teme encontrar la verdadera fórmula que le permita expresar lo inefable, "the Creative Word, the Logos" (*FE* 19). Le inquieta, en otras palabras, alcanzar la divinidad, pronunciar el nombre secreto de Dios y así poseerle. "Fragments from a Childhood" (*FE* 19) es un texto escrito en prosa, que cuenta la historia de una niña de once años que ha decidido finalmente que puede volar igual que

"la Familia Maravilla", pero una vez en el abismo se muestra recelosa de pronunciar la fórmula secreta que se lo permita, pues le asusta el misterio, lo desconocido:

> (...)
>
> > Now for you Shazam of the Creative Word, the Logos, the formula of flight. You know you can fly, the way They do (....).There is no doubt in your mind. Something else delays you (....).You have many words to utter before you reach Shazam. You speak them slowly, half-hoping you will not reach the end of them, half-hoping that the world will not wring from you the Final Formula, for everything would stop then. *You don't really want to pronounce the Unpronounceable* (...) (*FE* 19, énfasis añadido).

Este "rechazo a la llamada" es a menudo representado en mitos y leyendas y conduce, como afirma Campbell, a una vida baldía y de desintegración. Consiste en ir al encuentro del Minotauro, en lugar de escapar de él, es decir, hacer que prevalezca la naturaleza animal del hombre sobre la espiritual[97]:

> Often in actual life, and not infrequently in the myths and popular tales, we encountered the dull case of the call unanswered; for it is always possible to turn the ear to other interests. Refusal to the summons converts the adventure into its negative. Walled in boredom, hard work, or "culture", the subject loses the power of significant affirmative action and becomes a victim to be saved. His flowering world becomes a wasteland of dry stones and his life feels meaningless...Whatever house he builds, it will be a house of death...All he can do is create new problems for himself and await the gradual approach of his disintegration (1973: 59).

[97]Este tema es tratado por MacEwen en la segunda parte de *Magic Animals* (1974).

Sin embargo esa llamada continúa y la poeta, con una desesperación similar a la que observamos en "Waiting"(*AM* 38-39) imagina impacientemente su llegada, pues necesita encontrarle sentido a la vida, al paso del tiempo, pero la duda le asalta una vez más y esta vez no parece estar dispuesta a seguir luchando. Tras la hermosa ingenuidad que encontrábamos en "Fragments from a Childhood"(*FE* 19), el tono se vuelve ahora agrio y amargo. Es el mundo de la experiencia frente al mundo de la inocencia que cantara Blake[98]:

> WHAT AM I WAITING FOR?
>
> At first I didn't even know I *was* waiting for anything at all
> except for nights to fall as they had to, and for suns to rise.
>
> My brain, then, was a mountain lion, lofty and watchful,
> assessing the terrain below with brute magnificent scorn
>
> (...)
> I could get through each minute; each minute was most
> certainly a hoop of fire my Trainer bade me leap through
> with brute grace
>
> Now walking home at night through streets baptized by
> rain I feel It waiting for me as surely as I am awaiting It
>
> And I walk faster for I am sure that this time It will be there
> in my mailbox or tacked onto my door or stuck onto a wall

[98]Véase su obra *Songs of Innocence and Experience* (1794) en Andrew, ed. (1994).

It will be addressed to me...and will bear the seal
of the Almighty and Most Perfect One, Lord of the Universe

Dear Gwen (It will call me by my familiar name), *Stop waiting; All I have promised I have accomplished; the world is whole again*
But it will not be there, I know it; It makes a point of not being there ever never and forever, and that's bad

Because a promise I never knew was made to me, was broken
and a letter I never knew I waited for has failed to come

If one more sun rises without good reason I think I'll faint
and if I try to leap through one more minute in a hoop

Of life or fire
I will succumb (*FE* 28-29)

Tras alcanzar este estado de total desconcierto y muerte, la escritora, nuevamente, retoma el vuelo y nos convoca en un carnaval o feria: la atracción moderna de las saturnales[99] romanas. El carnaval, como apunta Cirlot, es "un retorno temporal al Caos

[99]En la saturnales, festivales celebrados en honor a Saturno, se invertían los roles sociales: los siervos mandaban sobre los señores y éstos a su vez servían la mesa a los esclavos. Es el mito de Saturno destronando a su padre Urano. Saturno, además, es el planeta que representa las desgracias de la vida y el desapego que, con el paso del tiempo estamos obligados a tener con los seres queridos: "la serie de experiencias de separación que se encadena...a lo largo de la historia del ser humano, desde la ruptura del cordón umbilical del recién nacido hasta el despojamiento último del viejo, pasando por los diversos abandonos, renuncias y sacrificios que la vida nos impone" (Chevalier & Gheerbrant, 1995: 916). Pero el aspecto que más nos interesa de Saturno a la hora de analizar este poema es que a través de este proceso de imposición de desapego afectivo, Saturno "se encarga de liberarnos de la prisión interior de nuestra

primigenio, a la inversión del mundo"(1991: 118). MacEwen inicia, pues, un nuevo viaje, un nuevo proceso que irá del caos al orden. Jung concibe al héroe que ha iniciado su *individuación* como un viajero, siempre en busca del tesoro. De ahí que a menudo se le asocie con el sol o el fuego:

> Los héroes son casi siempre *viajeros*. El viajar es una imagen de la aspiración, del deseo nunca saciado que en ninguna parte encuentra su objeto, de la búsqueda de la madre perdida. En este sentido también se comprende fácilmente la comparación con el sol; de ahí que los héroes sean siempre semejantes al sol, y sea legítima la conclusión de que el mito del héroe es un mito solar. Pero en primer lugar es...la autoexposición del afán de búsqueda de lo inconsciente, que tiene ese anhelo insaciado y raras veces saciable de luz de la conciencia. Pero ésta, siempre arriesgando el ser seducida por su propia luz y convertirse en inconsciente fuego fatuo, anhela el poder saludable de la naturaleza, las profundas fuentes del ser....(1993: 218).

Esta cita nos da la pauta para el siguiente poema. Representa el comienzo de un nuevo viaje para intentar saciar un anhelo que no llega nunca a saciarse e intentar, una vez más, alcanzar y traspasar el fuego. Por eso en "The Carnival" (*FE* 31-35), encontramos muchos de los arquetipos ya analizados a lo largo de este capítulo: la danza, el Mago, el Escapista, el Fuego, la Rueda, el Cuerpo como prisión y el Cantante como metáfora de la figura del Poeta. "The Carnival" es un poema largo dividido en cinco partes. En la primera,

---

animalidad y de nuestras ataduras terrenales, liberándonos de las cadenas de la vida instintiva y de sus pasiones" (Chevalier & Gheerbrant, 1995: 916). Es decir, Saturno nos invita a desarrollar la espiritualidad y a desfavorecer el apego terrenal. Por lo que es lógico que MacEwen le dedique, de forma indirecta, este poema.

MacEwen introduce primeramente el símbolo de la danza, como la representación del ritmo eterno del universo. La voz poética habla en primera persona y antepone la danza a otras habilidades del ser humano, para luego preguntarse a sí mismo por su identidad o esencia. Confiesa, además, su inhabilidad para cantar, es decir, que no puede crear:

I

I danced before I learned to walk
And spoke before I learned to talk
I can do almost anything
But me myself I cannot sing.
Who am I, and who
Lives in the carnival behind my eye? (*FE* 31, énfasis en el original)

La danza, como movimiento eterno del universo, está relacionada con el Hinduismo, especialmente con Shiva, dios de la destrucción y de la posterior creación. De ahí que se le relacione frecuentemente con el simbolismo del Fuego. El ritmo de la danza representa la liberación del hombre de los lazos de la carne y del mundo de la ilusión, que es la realidad en la que vivimos y en la que estamos prisioneros[100]. Y precisamente este tema es el que MacEwen desarrolla en las dos estrofas siguientes. Se define a sí misma como Maga o Juglar, creadora de un mundo ilusorio, que constituye su poesía y su vida[101]. Es asimismo

[100]Cooper explica: "Siva dances on the vanquised demon of chaos and matter and on ignorance overcome; the dance symbolizes release following the destruction of illusion" (1979: 48).

[101]En "Tall Tales" escribe: "Poets only play with words, you know; they too/are masters of the Lie, the Grand Fiction./Poets and men like me who fight for something/contained in words, but not words" (*TEL* 60).

escapista pero, sin embargo, no logra liberarse de su prisión. La poeta intenta imitar el lenguaje de los juglares lleno de rimas y musicalidad:

> I swallow swords, I swallow fire
> Twice a day for a very small fee
> I am everyone's desire.
> Do you know me?
> I escape from ropes and chains
> But I am not free, I am
> The juggler juggling worlds behind your eye
> I am the prisoner of me.
>
> Who escapes from all the knots
> The world can tie?
> I swallow my words like swords
> And cry
> *Who am I, and who*
> *Lives in the carnival behind my eye?* (*FE* 31, énfasis en el original)

Cuando acaba su "espectáculo", ingiriendo espadas y fuego, con clara reminiscencia del Cristo del Apocalipsis[102], entra en la Casa de los Espejos cuando ya se han marchado los niños. Tanto Platón como Plotino opinaban que mirarse al espejo era "mirarse" el alma. Volvemos a encontrar entonces la búsqueda de identidad. Además, el espejo no sólo tiene

[102]En el Apocalipsis (1,16) encontramos la siguiente descripción de Cristo: "Y tenía en su mano derecha siete estrellas; de su boca salía una espada aguda de dos filos; y su semblante era como el sol cuando brilla en su esplendor". Chevalier & Gheerbrant explican que esta espada que sostiene el Cristo del Apocalipsis, "de cara brillante como el sol", representa el fuego purificador y de la verdad (1995: 473).

la función de reflejar una imagen, sino que al reflejar el alma y ésta a su vez ser un reflejo del ser participa también de la imagen del primero, y por dicha participación, por el efecto del uno sobre el otro, se produce una transformación. Igualmente, en virtud de la teoría del microcosmos como imagen del macrocosmos, a la que ya hemos aludido, el hombre y Dios son como dos espejos frente a frente (Véase Chevalier & Gheerbrant, 1995: 474-477):

> 2
>
> I joined myself in the Mirror House
> When all the children had gone home.
> Hey! dancer, juggler, fire-eater, clown!
> (...)
> I dance alone, I asked to dance alone
> Inside the silver mirrors of my mind
> Inside the living prison of my bones. (*FE* 32)

El hecho de que decida comenzar la danza sola lo explica Joseph Henderson: "From the very beginning it is man, not God who is the primer mover of his spiritual life and development, with some innate power to appropriate another *mode of being* transcending the human condition" (1963: 10). Por otra parte, el cuerpo como atadura del alma es el tema central de una serie de poemas dedicados a la figura del escapista, como vimos anteriormente. En la tercera parte, MacEwen introduce el arquetipo de la Rueda. Muchas de las imágenes nos recuerdan al poema ya comentado, "The Ferris Wheel" (Atwood y

Callaghan, 1993b: 55):

> 3
>
> The wheel of the carnival turns forever
> And I am its crazy seasonal rider.
> I can't get off it, either
> For when I paid my fare I said:
> *I want a ticket for the endless ferris*
>
> *Let me on it, let me on!*
> (...)
> But it's funny because sometimes
> I'm glad I can't get off it.
> I circle, I rise, I fall.
> I seem to move better than anyone below
> Even though I can't move at all. (*FE* 33, énfasis en el original)

Recordemos que el décimo arcano mayor del Tarot, la Rueda de la Fortuna, simboliza la búsqueda por el progreso espiritual y esta búsqueda implica una cierta dosis de resignación y sacrificio a nivel individual. Por esta razón MacEwen escribe: "I can't get off it, either". Sin embargo, el no bajarse de la Noria y adaptarse a su movimiento cíclico, a las subidas y bajadas que impone la vida, como dice el poema, supone, por una parte, que debe aceptar cualquier cambio, y por otra, que en cada giro, en cada nuevo proceso de *individuación*, el dilema de la condición humana adquiera un más claro y fácil entendimiento. Esto explicaría la última estrofa de esta tercera parte del poema.

En la cuarta, y una vez que la Noria y con ella la voz poética han iniciado una nueva vuelta, retornamos al comienzo, por lo que MacEwen repite la primera estrofa de la primera parte. En la segunda estrofa, sin embargo, el movimiento de la Rueda retrocede, girando sobre sí misma, sobre lo ya andado:

4

I danced before I learned to walk
And spoke before I learned to talk
I can do almost anything
But me myself I cannot sing.
Who am I, and who
Lives in the carnival behind my eye?

The singer who falls back into the song
The dancer who falls back into the dance
Houdini who falls back into his chains
To imprison himself again,
To laugh.
Who lives in the carnival which is you?
I do, I do. (*FE* 34, énfasis en el original)

El arcano de la Rueda es uno de los símbolos favoritos utilizado por los alquimistas para referirse a la *circulatio*. Tras producirse la *coniunctio oppositorum*, los opuestos comienzan a girar sobre sí mismos entrando en el círculo del tiempo. Marie-Louise von Franz expresa esta simbología abstracta de la forma siguiente:

> When the sun and moon unite they begin at the same time to go along a cycle which has to do with time. That is symbolized in Eastern alchemy through the process of circulation of the light; after having found the inner light it begins to rotate by itself...In alchemy, this is called the *circulatio*, the rotation, and there are many different texts in alchemy in which it is said that the philosopher's stone has to circulate. Usually that is connected with time symbolism, for they say the philosopher's stone has to pass through winter, spring, summer and autumn[103]....It has to circulate through all the qualities and all the elements, or it has to go from earth to heaven and back again to the earth. There is always the idea that after having been produced, it begins to circulate (1980: 166).

El movimiento de la Rueda hacia atrás, en dirección descendente, que, como vemos, MacEwen expresa en la última estrofa citada, indica "God's descent to the human", o lo que es lo mismo "human's ascent to God" (Gad, 1994: 102). La cuestión que MacEwen formulaba al comienzo: "*Who am I, and who/Lives in the carnival behind my eye?*, queda finalmente contestada: "I do, I do". Es decir, el proceso de *individuación* está llegando a su fin y el arquetipo del *sí-mismo* puede ya manifestarse[104]. Por otra parte, el hecho de que la escritora vuelva a mencionar a los mismos personajes que presentaba en la primera parte, retrocediendo a sus mismas acciones tiene una explicación psicológica que nos ofrece nuevamente von Franz:

---

[103]En la tercera parte de "The Carnival" MacEwen escribe: "...I am its crazy seasonal rider" (*FE* 33).

[104]Como ya dijimos, "Sé el que eres" es el postulado filosófico que acompaña al proceso de *individuación* y Jung lo representa como un proceso psicológico (Vásquez, 1981: 115).

> In the process of individuation very often the same problems come up again and again; they seem to be settled, but after a while they reappear. If we look at that negatively, we are discouraged, saying here it is again, the same old thing, but when looked at more closely one generally see the *circulatio*, for it has simply reappeared on another level (1980: 257).

Una vez que la autora alcanza, temporalmente, este estado de integración que es el *sí-mismo*, la danza deja de ser un acto en solitario para convertirse en un acto público, pues ahora no ingiere fuego, sino que *es* fuego: "I am the way, I am the light".

5

Ladies and gentlemen I'll dance for you
Twice a day for a very small fee
Or I'll break chains and swallow fire
If you follow me.
I'll juggle worlds before your eyes
I am the way, I am the light
Lock me up and I'll be free
To dance forever, if you follow me. (*FE* 35)

Ahora es Shiva, Maga creadora y destructora, iniciando una nueva danza cósmica e invitando al mundo a que la siga, pues ella es la luz y el camino, igual que afirmara Jesús[105]. Siendo ya fuego, además, no teme volver a la prisión de su cuerpo, constituido ya en pura energía. La división del poema en cinco partes es también significativa, pues el

[105]Véase San Juan (14, 6).

número cinco representa la unión de los opuestos. Es "la suma del primer número par y del primer número impar (2+3)" (Chevalier & Gheerbrant. 1995: 291), número, por tanto, de armonía y equilibrio.

En los poemas siguientes de *The Fire-Eaters,* MacEwen sigue insistiendo en el carácter "comestible" del fuego y así en "Everyone Knows" (*FE*) escribe:

> Sit with me, though, at this table!
> Eat dreams and planets, all
> Are edible.
>
> Fire invites fire. (*FE* 38)

Estos versos con un eco evidente de su poema "A Breakfast for Barbarians"(*BB* 1) analizado al comienzo de este capítulo, expresan el carácter inflamable del fuego. En cuanto quema y consume, el Fuego es un símbolo de purificación y regeneración. MacEwen, pues, invita al lector a dejarse contagiar por su entusiasmo místico; a dejarse "quemar" como Ícaro; a dejar que el fuego que habita en cada uno de nosotros también responda, pudiendo de esta manera renacer. Al fin y al cabo, el ser humano es una gran hoguera viviente, que consume y se consume. Nuevamente, esta idea está muy presente en el Hinduismo y en la simbología de Shiva:

> The god Shiva is known as the Destroyer. But because Hinduism views death as the passing into a new life rather than into nonexistence, Shiva becomes a creator as well. He represents the energy of the universe in producing and destroying forms (Henderson, 1963: 78).

Los "Fire-Eaters" son, por tanto, todo lo inflamable, lo combustible; los objetos, la naturaleza y los seres humanos. El fuego es inherente a toda la existencia y, por tanto, consume y es consumido:

> THE FIRE-EATERS
>
> My home's composed of bricks and dictionaries
> A picture of me in a wishing-tree
> Five cats
> An oven that often doesn't
> do what I want it to
>
> My home's composed of bricks and dictionaries
> Inflammable, infallible
> as you or me (*FE* 60)[106]

Michael B. Oliver interpreta este símbolo, "The Fire-Eaters", de la forma siguiente: "Fire as MacEwen's constant symbol for the living body of the living 'Lord of the infinite buffet'; eating as the central symbol in her world for receiving the Lord, and the Fire-Eater

[106]Este poema es totalmente autobiográfico a juzgar por lo que nos cuenta Rosemary Sullivan (1995) en su biografía. Nótese, además, la repetición del sonido "s" que da al poema el efecto de una llama crepitando.

as another symbolic form of the Magician presiding over consummation"(1976: 125). Como vimos páginas atrás, el Mago, primer arcano mayor del Tarot, representa al elemento Fuego y es el que inicia el camino hacia la totalidad; por lo que Oliver está aquí aludiendo a todo ser humano que decida emprender esta búsqueda. Una vez más, MacEwen invita al lector a que se una a ella en este viaje: "My home's composed of bricks and dictionaries/ Inflammable, infallible/as *you or me*", como leemos en el poema anteriormente citado.

En "Animal Syllables" (*FE* 41-46), poema escrito en prosa, en el que MacEwen muestra sus principales preocupaciones como escritora, este deseo de pureza es trasladado al lenguaje. La poeta se pregunta cómo hacer para "absorber" el mundo y que su poesía siga transmitiendo y comunicando, cuando ya todo ha sido dicho: "...The waves recur, the light, the seasons; memories flash and turn and guide the ships of wisdom in. I want to record the colours, the redness, the seagreen, the pure white; I want my syllables pure as the speech of gulls, or foxes" (41). Sin embargo, es consciente, al igual que Shelley y Keats[107], de que el arte es lo único que puede sobrevivir al tiempo y por tanto, a ella misma: "art is a small crime I commit against the seasons, or sometimes an elaborate lie my better sense rejoices in. And all the while the waves insist, present me with their patient, disciplined argument: *It has all been said before*" (41, énfasis en el original). En el último

[107]Véanse, por ejemplo, el poema de Shelley, "Ode to the West Wind" (Clark & Healy, 1997: 755-756), o el escrito por Keats, "Ode on a Grecian Urn" (Clark & Healy, 1997: 764-765) en los que ambos poetas muestran la idea de que el arte sobrevive y trasciende al paso del tiempo.

poema de *The Fire-Eaters* MacEwen retorna al epígrafe que la introduce, aportando, como nos tiene habituados, una estructura circular a la obra: "For everyone who has passed through fire and survived" afirmando, como dijimos anteriormente, que ella también ha sobrevivido al "calor" del fuego. "Know me" (*FE* 63) es un poema de total entrega a su dios, en el que MacEwen hace una observación sobre cómo ha sido su proceso vital, con sacrificios, con momentos buenos y también difíciles. Y pide por tanto la recompensa, el tesoro: no sólo conocer a Dios, sino que éste también la conozca. Pero mientras que en las dos primeras estrofas MacEwen habla en *presente perfecto* haciendo esta reflexión, en la última cambia por el *presente simple*, reconociendo su *sombra* y termina en *futuro*, expresando nuevamente que un nuevo viaje está a punto de empezar:

KNOW ME

Know me
I have walked through fire for *yo*u
I have eaten the apples of wrath and love
I have burned the toes of morning

Know me
I have eaten fire and found it fine
I have walked on the burning coals of God
I have eaten the apples of wrath and love

Know me
Oh Lord of summer I know *yo*u know me
Even if I am a profile of night and winter
And walk on coals, and I will come (*FE 63)*

A lo largo de *The Fire-Eaters*, el sufrimiento[108] y el dolor parecen triunfar[109]. Atwood y Callaghan interpretan el título de la forma siguiente: "The world is a living flame that we must consume and it is always painful" (1994: 43). Todos sentimos dolor, todos intentamos reír y todos nos lamentamos. Si esto fuera lo único que MacEwen tuviera que decir, su poesía sería meramente descriptiva. Pero MacEwen rehúsa lamentarse y retirarse. Su visión de la realidad la hace siempre renacer y surgir nuevamente de sus cenizas, igual que el ave fénix. Por eso en su última obra *Afterworlds* (1987), escribe:

> I hurl breathless poems against my lord Death,
> Send these words, these words
> Careening into the beautiful darkness. ("The Grand Dance" 13)

En *Afterworlds* observamos una extraña sensación de síntesis y de reflexión sobre toda su vida pasada, probablemente realzada por el hecho de que sabemos que es su última obra, publicada tan sólo siete meses antes de su muerte. Así, en el mismo poema que sirve de introducción a toda la colección, leemos:

---

[108]Bachelard escribe: "Un poeta que, en el fondo de su imaginación, pertenece al fuego, puede conocer el sufrimiento y la muerte cuando los esplendores de la luz le son escatimados. En los sufrimientos de su ojo cegado luego de la herida recibida en las batallas del cielo...es en su mismo ojo [entiéndase alma] donde arde su pira"(1992: 100).

[109]La publicación de *The Fire-Eaters* (1976) coincidió con un difícil periodo en su vida: la separación de su segundo marido, Nikos Tsingos, al cual había estado especialmente unida.

I am simply trying to track *yo*u down
In preworlds and afterworlds
And the present myriad inner worlds
Which whirl around in the carousel of space. (*AW* 13)[110]

En el poema que cierra la colección, "The Tao of Physics" (*AW* 123) volvemos al principio. Sus "breathless poems against the Lord Death" (*AW* 13) cierran el círculo, por lo que MacEwen repite algunos versos del primer poema en el último. "The Grand Dance" (*AW* 13) y "The Tao of Physics" (*AW* 123) son, por tanto, el principio y el final, el *alpha* y el *omega*, creación y destrucción. Son poemas dedicados a la Vida, al dios Shiva, en el que la escritora nos informa de que la lucha por entrar dentro del Fuego y sobrevivir continúa[111]:

THE TAO OF PHYSICS

In the vast spaces of the subatomic world where
Matter has a tendency to exist
The lord of Life is breathing in and out,

[110]*Afterworlds* está dividida en seis secciones tituladas: "Ancient Slang", "Anarchy", "Apocalypse", "Afterimages", "Afterthoughts" y "Avatars". El número seis representa el *Hexaemeron* bíblico: el número de la creación. En el Apocalipsis, por otro lado, posee connotaciones peyorativas. Simboliza al falso profeta, el Anticristo (13,17-18).

[111]Este significado del fuego como proceso en continua ebullición de creatividad y destrucción coincide con la definición que Bachelard hace del universo imaginario como *surrealidad,* como mundo en el que se purifica y adquiere nuevo significado nuestra realidad cotidiana en toda la complejidad de sus formas (Trione, 1989: 51).

Creating and destroying the universe
With each wave of his breath.

And my lord Siva dances in the city streets,
His body a fierce illusion of flesh, of energy,
The particles of light cast off from his hair
Invade the mighty night, the relative night, this dream.

Here where events have a tendency to occur
My chair and all its myriad inner worlds
Whirl around in the carousel of space; I hurl
Breathless poems against my lord Death, send these
Words, these words
Careening into the beautiful darkness. (*AW* 123)

CAPÍTULO 4

ARQUETIPOS ELEMENTALES:
EL AGUA.

ARQUETIPOS MATERNOS
Y ARQUETIPOS CIRCULARES

Underwater is a silent magnified world of rippling light and waving plants with feathery tentacles, and schools of white fish which gaze at you sideways with frightened eyes, then dart away like magic. I swam out once deeper than I should have; the rocks fell away, and before me was a chasm of terrifying electric blue...this was another kind f depth. It was utter mystery, timeless, bottomless as the soul itself.

(MacEwen, *Magic Animals* 70)

EL AGUA: ARQUETIPOS MATERNOS Y ARQUETIPOS CIRCULARES

En la poesía de MacEwen el Agua es una imagen recurrente[1] que trasciende lo meramente geográfico y ornamental. Tiene un poder misterioso y espiritual. Es símbolo de lo desconocido y fuente de conocimiento. Es el centro, la fuente donde la introspección tiene lugar, es decir, donde la escritora se mira para verse reflejado su *yo* más profundo, y poder así saciar la sed del alma. Es el espejo que no engaña, que no distorsiona la imagen, que muestra la naturaleza tal y como realmente es. Es el narcisismo individual que se prolonga en un narcisismo cósmico.

El Agua se manifiesta en sus poemas en forma variada: como mar, ríos y especialmente como lagos, oscuros, en los que al sumergirse van, paulatinamente, volviéndose cristalinos[2]. Constituye una geografía íntima y subjetiva con mapas imaginarios y también melancólicos; un lecho que revela la desdicha humana. El Agua es en MacEwen tanto destructiva como creadora. Representa tanto la muerte como el renacimiento. En este

[1]Bachelard opina que existen muy pocos documentos poéticos en los que el Agua sea la sustancia de la ensoñación: "Los poetas y los soñadores a menudo se entretienen más de lo que son seducidos por los juegos superficiales de las aguas. El agua es en ese caso un adorno de sus paisajes; no es realmente la "sustancia" de sus ensoñaciones. Para hablar como filósofo, los poetas del agua 'participan' menos de la realidad acuática de la naturaleza que los poetas que atienden al llamado del fuego o de la tierra" (1973: 14). En este sentido, la poesía de MacEwen constituye una excepción a la regla general, pues, como veremos, el Agua forma parte de su simbología casi tanto como el Fuego.

[2]Bachelard afirma, de forma rotunda y tajante, que un agua pesada no se convierte en ligera ni un agua oscura en clara. Nuevamente la poesía de MacEwen constituye una excepción: "Nunca el agua pesada llega a ser un agua ligera, nunca se aclara un agua sombría. Siempre ocurre lo contrario. El cuento del agua es el cuento humano de un agua que muere" (1973: 77).

sentido es Agua-Madre[3], de la que toda existencia surge . Es el Agua quieta y silenciosa de los lagos, aguas durmientes e inmóviles, un universo mudo, sin vida aparente y teñido de la pena universal del hombre: la soledad que provoca el vivir en un mundo fragmentario y muchas veces ajeno al alma primitiva. Pero es, al mismo tiempo, el Agua primordial alquímica, que guarda grandes tesoros en su interior. "El poeta más profundo", escribe Bachelard, "descubre el agua vivaz, el agua que renace de sí"(1973: 23).

Este carácter cambiante del Agua, que la relaciona directamente con el arquetipo del Fuego analizado en el capítulo anterior, está presente también en su percepción global de la naturaleza; una naturaleza o paisaje prismático que al ser expresado en palabras convierte su lenguaje en base de permutación rica y continua, tanto como su visión de la realidad. En definitiva, el Agua se convierte en esta escritora en el elemento de las mezclas. De ahí que analicemos una extensa cantidad de poemas en los que la alquimia[4] es la fuente simbólica central. En estos casos, el Agua se convierte en un ser total, casi provisto de cuerpo y alma, y deviene, como señala Bachelard, en que "el agua es una realidad poética completa. Una poética del agua, a pesar de la variedad de sus espectáculos, tiene asegurada su unidad. El agua le sugiere necesariamente al poeta una obligación nueva: *la unidad de*

[3]Durand señala: "En todas las épocas y en todas las culturas los hombres han imaginado una *Gran Madre*, una mujer maternal hacia la que regresan los deseos de la humanidad. La Gran Madre es, con toda seguridad, la entidad religiosa y psicológica más universal" (1963: 223).

[4]La alquimia, como veremos especialmente en el capítulo dedicado al Aire está directamente relacionada con el sueño. Así lo explica Bachelard: "la alquimia está relacionada en primer lugar con la psicología mágica. Está en contacto con el poema y está en contacto con el sueño más que con las experiencias objetivas" (1973: 224).

elemento"(1973:30, énfasis en el original). Chevalier & Gheerbrant (1995: 53-60), asimismo, comentan que el significado simbólico del Agua puede reducirse a tres temas dominantes: fuente de vida, medio de purificación y centro de regeneración. Pero es, ante todo, un símbolo de vida. El agua es un símbolo cosmogónico que tiene las cualidades de purificar, curar, rejuvenecer y conducir a lo eterno. La inmersión del ser en el Agua tiene, pues, una función regeneradora:

> El agua opera un renacimiento, en el sentido en que es a la vez muerte y vida. El agua borra la historia, pues restablece el ser en un nuevo estado. La inmersión es comparable al entierro de Cristo: él resucita tras este descenso a las entrañas de la tierra (Chevalier & Gheerbrant, 1995: 56).

El Agua es fuente de fecundación del alma y sus distintas manifestaciones: el arroyo, el río, el mar, etcétera, representan el curso de la existencia humana. Es también símbolo de las energías inconscientes.

4.1. Arquetipos cosmogónicos: El Pez. La Gran Madre

El primer poema en el que MacEwen evoca el elemento del Agua es en "Nun/the Fish" (Atwood & Callaghan, 1993b: 25). En él introduce la imagen del pez risueño, nadador y anfibio, como metáfora de la figura del poeta que se sumerge en las aguas con el fin de encontrar su verdadero *yo*. Como en el resto de los poemas pertenecientes a *Adam's Alphabet*[5], MacEwen establece un nexo de unión entre la cábala y su lenguaje, entre la cultura antigua y la sociedad moderna. Todos los poemas pertenecientes a esta obra están inspirados en distintos temas del Salmo 119.

Los cabalistas emplean ciertas operaciones numéricas para penetrar en los secretos de la naturaleza y también de las Escrituras. La letra *nun* equivale al número cincuenta . Este número representa las puertas del entendimiento, en cambio, para los cabalistas inspira una cierta desconfianza. Los neopitagóricos lo identificaron con el nihilismo místico, mientras que para los cristianos este número se identifica con el Espíritu Santo (Fontaine, 1984a: 136) y por tanto con el Mesías. MacEwen parece estar aludiendo en este poema a la simbología cristiana. El significado místico de la letra *nun* (pez) es el siguiente: el *mem* es el medio natural del *nun*. *Mem,* aparte de significar "mar" simboliza el renacimiento, la

[5]No se conoce la fecha exacta en la que MacEwen escribió esta pequeña obra. Atwood comenta que tuvo que ser antes de cumplir los veinte años, por lo tanto, con anterioridad a 1961. Como dijimos, en el capítulo 3, *Adam's Alphabet* sólo existe en manuscrito y ha sido parcialmente reeditada por Atwood & Callaghan (1993: 17-26).

creación y la destrucción. Es fecundidad, pasividad y fluidez. *Nun,* por otra parte, indica mutación, movimiento, existencia individual, hijo y fruto (Fontaine 1984a: 28). La voz autorial se identifica en este poema con el pez[6]. Es, pues, el individuo que, como hijo de Dios, se sumerge en el mar[7] para renacer. Es el pez que "nada" en el mar cubierto por las aguas del "mundo oculto":

NUN/THE FISH

fish in the net, the light
hooked up, the snare of days...
in the vile net I smile
for small intentions:
net of the loved-law threadwhites!
nor emptied down by fools, nor hold me longer than a
fish's blink in the sea.
I swimsail, praise, nor has the Light in me
been up-hooked by He
who cast another net
for various peccant devilfish

[6]Para un estudio detallado sobre la simbología del pez véase C. G. Jung (1992).

[7]El mar, sin embargo, pertenece más a lo "escuchado" que a lo soñado. Es decir, el mar no es un agua humana. No es agua dulce y falta, por tanto, "al primer *deber* de todo elemento reverenciado, que es el de servir *directamente* a los hombres. Sin duda los dioses del mar animan las más diversas mitologías, pero cabría preguntarse si la mitología del mar puede ser , en todos los casos y bajo todos sus aspectos, una mitología primitiva...El mar produce cuentos antes de producir sueños...El héroe de los mares vuelve siempre de lejos...El mar es fabuloso porque se expresa en primer lugar por los labios del viajero del viaje más lejano...El inconsciente marítimo es según esto un inconsciente *hablado*, un inconsciente que se dispersa en relatos de aventuras, un inconsciente que no duerme. Por lo tanto, en seguida pierde sus fuerzas oníricas. Es menos profundo que este inconsciente que sueña en torno de experiencias comunes y que prosigue en los sueños de la noche" (Bachelard,1973: 230-231).

Eli—accept the fish that shimmers,
stammers of an ocean glory:
swum like waterdancer
in this jellied element—
the laughing amphibian, I
praise You with prayer
like buble
to the lit surface! (Atwood & Callaghan, 1993: 25)

El poema es una alabanza a Dios y la afirmación de la búsqueda espiritual. En él podemos observar algunos de los temas que ya explicamos en el arquetipo Fuego como, por ejemplo, el Tiempo como obstáculo y prisión en el camino hacia la espiritualidad: "...the snare of days"; el danzante como persona que inicia el proceso de *individuación*, que ahora se convierte en "waterdancer"; el bien y el mal o luz y oscuridad como los opuestos que constituyen cualquier manifestación de la existencia . Con respecto a este último tema encontramos, sin embargo, una variante. MacEwen, al igual que Jung, insiste en el reconocimiento de esta doble naturaleza en el hombre para alcanzar la totalidad. En esta primera etapa de su carrera y en este poema en concreto observamos como la autora teme que el mal la atrape al sentirse atraído por su luz. No apreciamos ningún deseo de unir los opuestos para alcanzar la armonía. En este sentido, MacEwen expresa el significado que los cabalistas otorgan a la letra *nun*, la desconfianza, el temor a dejarse arrastrar por la corriente de este "jellied element". Representa el temor a la caída, el temor a ser devorado por la madre, como vimos en el capítulo anterior, pero en una fase anterior en la que los

opuestos aparecen como dos identidades totalmente opuestas y no complementarias. De hecho, *nun* representa en la *Torá* (el libro de la ley de los judíos) la imagen del caído. La conciencia de la caída es la reflexión del estado sin ego del pez en su medio acuático natural cuando se ve obligado a ascender al mundo terrenal. Las criaturas del "mundo oculto" carecen de autoconciencia, a diferencia de los animales terrenales que sí la poseen. El objetivo que parece perseguirse es obtener un equilibrio entre los dos reinos: entre la tierra y el mar o entre el consciente y el inconsciente, como vimos anteriormente. Sólo así se puede llegar a experimentar, paradójicamente, una conciencia egocéntrica y carente de ego, a la vez. Este estado, como dijimos, recibe varios nombres: *individuación*, totalidad, iluminación, integridad, *Nirvana*, etcétera (Véase Scholem,1998: 5-94).

En este poema, MacEwen recurre a la imagen bíblica de Dios como pescador de hombres, de ahí que la voz autorial esté representada como un pez. Afirma encontrarse ya en la red, es decir, ha iniciado su viaje[8] a las profundidades: "fish in the net, the light/hooked up" (Atwood & Callaghan, 1993: 25). La poeta, además, muestra, por una parte, un deseo de permanecer en el Agua, y por otro, la impaciencia ante la posibilidad de que este proceso sea duradero: "net of the loved-law threadwhites!/nor emptied down by fools, nor hold me longer than a/fish's blink in the sea" (Atwood & Callaghan, 1993: 25). Es el vértigo al abismo (tema al que volveremos posteriormente) a no poder subir a la superficie, que

[8]El símbolo del viaje interior como búsqueda del *yo* es un tema que ha sido retratado por un número significativo de poetas canadienses tales como Margaret Atwood, A. M. Klein, Jay Macpherson, Alden Nowlan, etcétera. Véase a este respecto Frye (1990c: 212-228).

MacEwen expresa en los versos siguientes, con la angustia de caer en la red de ese otro pescador, que también habita en las profundidades y que simboliza la *sombra colectiva*: Lucifer. De esta forma, leemos en el poema: "I swimsail, praise, nor has the Light in me/been up-hooked by He/who cast another net/for various peccant devilfish[9]" (Atwood & Callaghan, 1993: 25). Lucifer puede llegar a atraparla con el fin de recuperar esa luz que él ha perdido. Por eso la autora ruega a Eli, juez y sacerdote hebreo, que acepte sólo "the fish that shimmers,/stammers of an ocean glory" (Atwood & Callaghan, 1993: 25).

El hecho de que MacEwen describa el Agua como "jellied element" indica, por otra parte, la dificultad de avanzar y lo arduo de este proceso; incluso una cierta vulnerabilidad[10]. Esta agua espesa presenta una falta de fluidez que la hará esforzarse para poder moverse y navegar. No obstante, ella se mantiene firme y optimista, y mediante la oración, es decir, la poesía, espera emerger "like bubble/to the lit surface!" (Atwood & Callaghan, 1993: 25).

Esa fusión de opuestos sólo sugerida en "Nun/The Fish" se expresa en el siguiente poema a través de la observación del universo. En "Tiamut" (*MA* 17) encontramos el arquetipo del Agua como representación de lo femenino y lo fecundo. Simboliza la Gran Madre o matriz de la que toda naturaleza surge, es decir, el agua primera, la vida, la sangre de la tierra. Constituye, por tanto, el origen de toda la Creación. El tono del poema nos

[9] "devilfish", un tipo de manta con cuernos que habita en aguas tropicales, actúa como metáfora del mal en el hombre.

[10] Como es bien sabido, "Jellyfish" no sólo significa medusa. Aplicado a personas comunica indecisión y debilidad.

recuerda a otros poemas cosmológicos tales como "The Breakfast"(Atwood & Callaghan, 1993: 39) o "A Breakfast for Barbarians"(*BB* 1) ambos analizados en el capítulo anterior, en el que MacEwen adoptaba una voz universal que se dirigía a toda la humanidad.

El poema cuenta el mito[11] de Tiamat[12] (grafía española) y Marduk. Este mito pertenece a la religión mesopotámica y narra el origen del mundo a partir de la lucha entre una serpiente-dragón, con muchas cabezas, que representa el Caos en un período preedípico y Marduk, divinidad de la ciudad de Babilonia, también llamado Bel o simplemente Dios. Marduk fue originalmente el dios del trueno, pero tras vencer a este monstruo del caos primitivo se convirtió en el Dios de los dioses del cielo y la tierra[13]. El mito cuenta que toda la naturaleza, inclusive el ser humano, debe su existencia a este Dios (Véase Eliade 1998a). En "Tiamut", MacEwen introduce algunos ligeros cambios con respecto al mito original. En lugar de monstruo marino[14] es mujer. Y es Tierra y Agua ambas ebrias y sin forma:

[11]A propósito de la utilización del mito en la poesía contemporánea Bachelard escribe: "Cuando nos apoyamos en hechos mitológicos, es porque reconocemos en ellos una acción permanente, una acción inconsciente sobre las almas de hoy" (1973: 33).

[12]A Tiamat se la relaciona con frecuencia con el monstruo marino que aparece en la Biblia, el Leviatán. Véase Chevalier & Gheerbrant (1995: 59). Para más detalles sobre este mito véase también Jung (1993: 264-267).

[13]Marduk es pues una variante de Zeus y del Dios del Antiguo Testamento, y tiene la misma función que la musa masculina de MacEwen: poner orden en el caos.

[14]La lucha del héroe con un monstruo marino es explicada psicológicamente por Jung en los siguientes términos: "El combate con el monstruo marino es la lucha para liberar a la conciencia del yo que está mortalmente aprisionada por lo inconsciente" (1993: 355).

TIAMUT

A woman called Chaos, she
was the earth inebriate, without form,
a thing of ripped green flesh
and forests in crooked wooden dance
and water a wine drunk on itself
and boulders bumping into foolish clouds.

Tiamut, her breasts in mountainous collision,
her womb a cave of primeval beasts, her thighs torn
greatly in the black Babylonian pre-eden

winced at the coming of Marduk;
his hands laid her flat and angry on a bed of void
(the argument of parts, the division of disorder)
and made the sky from her left side
and fashioned the earth from her right.

We, caught on a split organ of chaos
on the right half of a bisected goddess,
wonder why the moon pulls the sea on a silver string,
why the earth will not leave the gold bondage of the sun,
why all parts marry, all things couple in confusion
while atoms are wrenched apart in this
adolescent time. (*MA*[15] 17)

Tiamat, como Matriz del mundo, como Madre de la Creación a partir del Caos corresponde al arcano número XIV: la Templanza, situada entre la Muerte y el Diablo.

[15]Aunque este poema pertenece a la colección *The Rising Fire* (1963), citamos de la recopilación poética *Magic Animals. Poems Old and New* (1974).

Chevalier & Gheerbrant la describen de la forma siguiente:

> La Templanza tiene una significación manifiesta: un ángel, vestido mitad de rojo y mitad de azul–mitad de tierra y mitad de cielo–vierte alternativamente entre dos vasos, un rojo y otro azul, un líquido incoloro y serpentino; estos dos vasos simbolizan *los dos polos del ser*; el vehículo de intercambio, indefinidamente repetido, es *el dios del agua*, la serpiente (1995: 993, énfasis añadido).

Este arcano, como podemos ver, está presente en este poema en el que Tiamat aparece descrita en la primera estrofa como Agua y Tierra sin división ni frontera, antes de que Marduk la "atacara" y diera forma a su Caos, produciéndose así la unión entre el principio pasivo o femenino del agua y el principio activo y masculino de Marduk, que como dios del trueno es también Fuego. Es la unión entre el *yin* y el *yang.* Por eso, el arcano de la Templanza es el símbolo de la alquimia. Su fluido es representado por la serpiente andrógina, matriz y falo a la vez:

> Los infiernos y los océanos, el agua primordial y la tierra profunda, no forman más que una materia prima, una substancia primordial, que es la serpiente. Espíritu del agua primera, es el espíritu de todas las aguas, sean las de abajo, las que corren por la superficie de la tierra, o las de arriba (Chevalier & Gheerbrant, 1995: 927).

El mito de Marduk y Tiamat describe, pues la "victoria de Dios y su obra cosmogónica" (Eliade 1999:53).

Al final del poema advertimos un salto en la voz autorial. MacEwen deja atrás el mito para hablar de la realidad contemporánea y se pregunta por qué los seres humanos, en

"this adolescent time"(*MA* 17) viven en un mundo fragmentario si todos los elementos de la naturaleza tienden a unirse en un todo: la tierra con el sol, el agua con la tierra, el sol con el mar y el mar con la luna: "...all parts marry, all things couple in confusion" (*MA* 17). Sólo la sociedad, aún adolescente, vive "caught on a split organ of chaos" y "on the right half of a bisected goddess" (*MA* 17), que como advertíamos en la cuarta estrofa, hace referencia a la tierra, dejando de lado lo celestial o lo sagrado. Bastaría, por tanto, observar la naturaleza y recordar el comienzo de los tiempos, el alma del primitivo, para percibir toda la existencia como una Unidad.

El Agua como el origen y el fin de toda existencia es el tema de un poema más lejano en el tiempo, perteneciente a *The T.E. Lawrence Poems* (1982: 3) y titulado precisamente "Water":

> When you think of it, water is everything. Or rather,
> Water ventures into everything and becomes everything.
> It has
> All tastes and moods imaginable; water is history
> And the end of the world is water also.
> (...)
> Water will never lie to you, even when it insinuates itself
> Into someone else's territory. Water has style.
>
> Water has no conscience and no shame; water
> thrives on water, is self-quenching.
> It often tastes of brine and ammonia, and always
> knows its way back home.

> When you want to travel very far, do as the Bedouin do—
> Drink to overflowing when you can,
> and then
> Go sparingly between wells. (*TEL* 3)

El Agua, leemos, tiene estilo y no miente, pues es una unidad en sí misma. Es la masa indiferenciada o *aqua permanens* de los alquimistas, concepto al que volveremos posteriormente, por eso "ventures into everything and becomes everything/It has all tastes and moods imaginable" (*TEL* 3). "The waters", explica Cooper, "are the source of all the potentialities in existence; the source and grave of all things in the universe; the undifferetiated; the unmanifest" (1979:188). En cuanto a la referencia al beduino –el cual bebe hasta saciar toda su sed cuando tiene que atravesar grandes distancias –es una metáfora relacionada también con el Agua como fluido divino. "Beber", en este contexto, significa, como explica nuevamente Cooper, "absorbing divine life and power" (1979:56).

En "Morning Laughter: To my mother, Elsie MacEwen" (Atwood & Callaghan, 1993: 57-58), la autora no se centra en un mito cosmogónico y en el Agua como matriz del mundo, sino que da un giro total de lo general a lo particular, de lo macrocósmico a lo icrocósmico, del mundo a su madre y de su madre a ella misma, a su propio nacimiento. El poema comienza justo después de la concepción, cuando ella es aún una nada diminuta llevando a cuestas la semilla que la convertirá en lo que hoy es. Intenta a toda costa

aferrarse a la enorme matriz del mundo, a la tibieza y dulzura, que es su madre para llegar a ser. El lenguaje imita este proceso de formación antes del comienzo de la conciencia: palabras entrecortadas en lugar de frases y un ritmo lento y obtuso que va cambiando a medida que el poema avanza y con él, las distintas fases de la gestación:

> umbilical I lumbered
> trailing long seed, unwombed
> to the giant vagina, unarmed,
> no sprung Athene
> –cry, cry in the sudden salt
> of the big room, world
> –I uncurled plastic limbs of senses,
> freed the crashing course of menses,
> –hurled
> I hurled the young tongue's spit
> for a common coming, a genesis
> sans trumpets and myrrh, rejected
> whatever seed in love's inside
> fought and formed me from
> an exodus of semen come
> for the dream of Gwen,
> the small one,
> whose first salt scream
> heralded more and borrowed excellence (Atwood y Callaghan, 1993b: 57).

El tiempo de la *no-conciencia* es diferente al tiempo exterior y así pequeños instantes se convierten en días y días en años para MacEwen, que lucha por aferrarse a la vida y llegar a ser lo que ahora, en este momento del poema, no es, arrastrada por el proceso vital y también por un deseo abstracto de supervivencia. Mientras tanto surge una nueva relación

entre dos desconocidas, de silencios comprendidos y llenos de ternura entre ella y su madre, una comunicación que camina cautelosa y con "clumsy grace", pero que perdurará toda la vida. Pues como apunta Bachelard "comenzamos por amar la naturaleza sin conocerla, sin verla bien" (1973: 175). Representa los lazos de la sangre "that links the mother and the morning daughter", el sentimiento filial[16], lazos, por otro lado, imposibles de borrar, como expresa MacEwen en la última estrofa del poema con la imagen de la pizarra llena de garabatos algebraicos en los que, paulatinamente, se va convirtiendo la vida: recuerdos, sensaciones, tristezas, alegrías, dolor "...that what is housed in the fragile skull/...grows from the woman who housed the whole body,/who first fed the vessels, the flesh and the sense"(Atwood & Callaghan, 1993: 58):

> years have tied the sweet cord;
> morning laughter, ships of daughter
> and of mother move together
> in clumsy grace:
> you look to a roof of brass clouds
> crash loud as the known world knows us;
> and each motion's intrinsic as I reach
> beyond roofs for a clutch of that first seed.

[16]El amor filial es el primer motor en la creación y formación de imágenes. Al igual que todo ser surge de la madre, toda imagen surge igualmente de nuestras primeras percepciones inconscientes sobre nuestra madre: "...el amor filial es el primer principio activo de la proyección de las imágenes, es la fuerza proyectora de la imaginación, fuerza inagotable que se apodera de todas las imágenes para ponerlas en la perspectiva humana más segura: la perspectiva maternal. Otros amores vendrán, por supuesto, a injertarse en las primeras fuerzas amantes, pero todos esos amores no podrán destruir jamás la prioridad histórica de nuestro primer sentimiento. La cronología del corazón es indestructible" (Bachelard, 1973: 117).

wary we speak from a fringe of meanings,
circle and pat-a-cake in cat-paw diplomacy,
each hope hoisted to a veined rainbow,
our common denominator, whose colors
are all blood and bone,

wary we speak from a fringe of meanings,
each tongue censored with love and its
cat-paw circling
,now foetal in the world's wide womb
,now known in my own rebellious belly
the stuff to people further days
,now forced by some grim reason
to hark down the bonds of the blood
,can still remember from that womb walking,
sideways out of that womb,
glorious from that womb, bent and insolent.
—morning laughter with your young daugther—
smiles at the pen she picks, armed to bring light
into terrible focus
and the paper builds worlds but makes
no prodigal...

who would erase the scribbled slate
of gone years, their jumbled algebra,
their rude designs
junked under a rainbow, all blood and bone
that links the mother and the morning daughter—
and acknowledge now, armed and still insolent
that what is housed in the fragile skull
—light or learning or verbal innocence—
grows from the woman somehow who housed the whole

> body,
> who first fed the vessels, the flesh and the sense (Atwood & Callaghan, 1993: 57-58).

En una lectura de poemas, MacEwen explicó el sentido que quería expresar en "Morning Laughter" (Atwood & Callaghan, 1993: 57-58), en sus palabras: debemos comenzar reconociendo nuestros orígenes. Ésta es la base, el principio a través del cual podemos seguir avanzando en la vida: "It is a celebration of the only origin we can be sure of. If we cannot first accept the reality of our bodies, the humility there, then what *are* we able to accept" (Sullivan, 1995: 166)[17].

4.2. Arquetipos alquímicos: Mercurio. El Mar

"The Sperm King" (*BB* 43) se desarrolla también en la matriz, no de la mujer, sino

[17]Obviamente, ésta fue la explicación *pública.* A nadie diría MacEwen que su madre vivía recluida en un hospital psiquiátrico y que su relación con ella fue muy difícil. Véase a este respecto Sullivan (1995: 1-31).

en el *mar* de nuestro inconsciente[18]: "an incoherent sea", lleno de riqueza y fertilidad. Al igual que hiciera en el primer poema que comentamos en este capítulo, "Nun/The Fish", MacEwen define al hombre como pez. Un pez que bucea en la profundidad de su inconsciente durante la noche para encontrarse a sí mismo. Y como también veremos en, "Black Alchemy"(*BB* 40), el Fuego y el Agua son los amantes que se buscan en la noche: lo masculino y lo femenino, el principio activo y el principio pasivo; el *animus* y el *ánima*; los opuestos de los que debe alimentarse el ser humano para alcanzar su propia luz. Con esta idea comienza MacEwen el poema citando un fragmento de *Moby Dick*:

THE SPERM KING

"That mortal man should feed upon the creature
that feeds his lamps...and eat him by its own light..."
MELVILLE: MOBY DICK

the king pours oil for our anointing
as fire coils, and loins flash tides;
we thrash, *our flesh is fish*
in the foamed oceans of our night
(let the seed of the king erase the sea,
his burning perfume be our light)

[18]Jung encuentra en el mar el símbolo más acertado para representar el inconsciente: "En los sueños y las fantasías, el mar o cualquier gran conjunto acuático significa *lo inconsciente*. El aspecto materno del agua coincide con la naturaleza de lo inconsciente, en tanto lo último puede ser invocado como madre o matriz de la conciencia. Así, pues lo inconsciente –aunque interpretado en la escala subjetiva –tiene también significación materna como el agua" (1993: 231).

the sharks the carcass
the food the flesh
the fire the seed
the sea the light

(...)

(dark mouths of thy sharks
with backward smiles
shake, hard on thy death, insatiate)

erase thou this
dark shark of my mouth,
the eye dives, blind with light
into an incoherent sea—
(dive then, dive to the depths of me,
as that proud one runs its loud tons down,
fragant and terrible
to smash his outraged crown) (*BB* 43, énfasis añadido).

El título de este poema hace referencia a Mercurio, el cual es referido en los textos alquímicos, como observamos en el capítulo anterior, como *logos spermatikos* y dios. Mercurio actúa como mediador en el proceso alquímico[19]. Es la semilla esparcida en todo el universo, como símbolo de fluencia y transformación, idea que MacEwen refleja en los dos primeros versos del poema. El mercurio, como metal, simboliza, al igual que el Agua, el inconsciente "por su carácter fluido y dinámico" (Cirlot, 1991: 303). Mercurio encierra

[19]Su nombre en la mitología griega, Hermes, significa "intérprete".

en sí mismo el misterio de la paradoja. Es un arquetipo de doble naturaleza con cualidades por un lado positivas, representadas en el poema en forma de fuego, esperma y luz, como atributos de fertilidad y creación; y por otro lado posee también un aspecto negativo como ser inferior, diablo o monstruo. Estas referencias aparecen en el poema a través de imágenes relacionadas con la muerte ("the carcass") o con los peligros del mundo submarino[20], como los tiburones o enormes gargantas que devoran todo lo que encuentran a su paso, metáforas que aluden al peligro de quedar sumergidos en el mar del inconsciente sin encontrar el camino de vuelta, el cual ya hemos explicado en ocasiones anteriores. Mercurio es también un dios hermafrodita. La unión de géneros en el poema, se representa también mediante la contraposición entre el Agua y el Fuego, los dos elementos contrarios por excelencia. La última estrofa es la que proporciona sentido a todo el poema. La escritora desea erradicar la oscuridad de su ser, e ir en pos de la luz: "erase thou this/dark shark of my mouth" (*BB* 43). Esta imagen de búsqueda espiritual es expresada tanto por el verbo "dive", con el que MacEwen se dirige a su musa mercuriana y *animus* indicándole que –como mediador, debe continuar asistiendo a la escritora en su búsqueda y exploración: "(dive then, dive to the depths of me)"– como por la alusión al "ojo", una metáfora, como hemos visto muy frecuente en la poesía de MacEwen. El "ojo" es sinónimo del sol. Es foco de luz, como

[20]Durante el proceso alquímico a Mercurio se le suele representar como *Ouroboros*, el dragón que se devora a sí mismo, que se acopla consigo mismo y que se fecunda a sí mismo. Véase a este respecto Jung, (1957: 394). Esta imagen se encuentra implícita en el poema. "The Sperm King" es, como ya apuntamos, agua y fuego, positivo y negativo, femenino y masculino, capaz por tanto de fecundarse a sí mismo.

leemos en el poema: "the eye dives, blind with light" (*BB* 43). Simboliza tanto la inteligencia como el espíritu: "el acto de ver expresa una correspondencia a la acción espiritual y simboliza, en consecuencia, el comprender" (Cirlot, 1991: 339). Alude al "tercer ojo" u "ojo hierático[21]", símbolo de divinidad en el ser humano, especialmente, en las religiones orientales. Con esta imagen, MacEwen expresa entonces su voluntad[22] de *ver* aquello que, en situaciones normales y cotidianas, no se percibe. Perfecciona la "visión activa" que diría Bachelard (1973: 51).

El final del poema, los tres últimos versos, son un tanto desconcertantes. La unión entre la autora y su musa mercuriana, entre el Agua y el Fuego no llega a tener lugar. Describe más la verbalización de un anhelo que un hecho consumado.

Lo mismo ocurre en "Eyes and Whales"(*BB* 44) poema en el que MacEwen vuelve a utilizar muchas de las imágenes del poema anterior: "diving eye", "sperm", "fish", "tides", "waves", "whales", etcétera. Sin embargo, añade un elemento nuevo: la sangre, que es el Agua como materia orgánica, como Vida. En "Eyes and Whales" MacEwen se muestra más

[21]"El ojo verdadero de la tierra es el agua", escribe Bachelard (1973: 54).

[22]Pero expresar la voluntad de ver lleva consigo la voluntad de lucha: "Si el mundo es mi voluntad, también es mi adversario. Cuanto mayor es la voluntad, mayor es el adversario...En la batalla entre el hombre y el mundo, no es el mundo el que empieza...*Comprendo* al mundo porque lo *sorprendo* con mis fuerzas incisivas, con mis fuerzas dirigidas, en la justa jerarquía de mis ofensas, como realizaciones de alegre cólera, de mi cólera siempre victoriosa, siempre conquistadora. En tanto que fuente de energía, el ser es una cólera *a priori*. Desde un punto de vista activista, los cuatro elementos materiales son cuatro tipos diferentes de provocación, cuatro tipos de cóleras" (Bachelard,1973: 239). Un poco más adelante en la misma obra añade: "Más que nadie, el nadador puede decir: el mundo es mi voluntad, el mundo es mi provocación. Yo soy quien agito el mar" (252).

deseosa que nunca de que su proceso de *individuación*, de comunicación con su inconsciente, finalice. Se encuentra cansada en su lucha por comprender al ser humano en toda su complejidad y anhela llegar al orden, al equilibrio, a la unión de los dos continentes: la conciencia y lo inconsciente, como expresa en la última estrofa; de ahí que la sangre y la vida sigan su propio curso:

EYES AND WHALES

leave the blood to its own reasons for being
(how often have I looked inward
to find my own bleary eye
looking back out?)
Or in those weary seas which trespass sense
the diving eye sometimes collides with
great blue whales of innocence.

(a whale once, blue or sperm,
I am not sure which
entangled itself in
a transatlantic cable
cutting off communi
cations between 2 continents)
leave the blood to its own reasons for being
(forget those breathing seas, horrible electric
seas, little squeezed amoeba beasts,
voltages of jellifish, jealousy of fish,
graphs of waves, blood tides, lunar
madness, let me walk on beaches

clean as the complex sea,
the sea which is the sea's own tale)

not this backwash of vision,
this tangled cable from sense to sense,
the diving eye colliding with many blue
whales. (*BB* 44)

La presencia del color azul junto con la imagen de la ballena expresan lo oculto, lo desconocido. El azul es el color del inconsciente, y la ballena, según apuntan Chevalier & Gheerbrant: "...es símbolo del *continente*, y atendiendo a su contenido, símbolo del tesoro oculto o del mal amenazante. Contiene siempre la polivalencia de lo desconocido y de lo interior invisible; es la sede de todos los opuestos que pueden surgir de la existencia" (1995:171). De ahí que MacEwen describa, en la primera y última estrofa , este proceso de introspección como la imagen del ojo hierático colisionando con enormes ballenas azules. La ballena, pues, es un símbolo más positivo que negativo, aunque encierra en sí el peligro de lo desconocido. Por otro lado, el mar, al igual que la sangre, que aparecen en la tercera estrofa, es el símbolo de la dinámica de la vida. Todo sale del mar y todo vuelve a él, por lo que la escritora escribe: "the sea which is the sea's own tale..."(*BB* 44). Constituye la sede de los nacimientos, como veremos en "Black Alchemy" (*BB* 40), de las transformaciones, lo que explica la referencia a Mercurio como *logos spermatikos* en el primer verso de la segunda estrofa, y también de los renacimientos. En cuanto a la simbología de las aguas en movimiento –presentes asimismo en la tercera estrofa: "graphs of waves, blood tides,

lunar/madness..." –cabe decir que representa un estado transitorio, una situación de ambivalencia como " incertidumbre, duda, indecisión y que puede concluirse bien o mal. De ahí que el mar sea a la vez imagen de la vida y de la muerte" (Chevalier & Gheerbrant, 1995: 689-690). Estos sentimientos de incertidumbre, duda y cansancio actúan especialmente en la última estrofa. De hecho, el final permanece abierto y no sabemos si la autora continuará en su lucha espiritual o si por el contrario abandonará, dejándose llevar por la corriente que la vida exterior le impone.

En "Black Alchemy" (*BB* 40), MacEwen relaciona el arquetipo del Agua con la fertilidad y el nacimiento; el Agua como medio de purificación[23] y nuevamente en contraposición al Fuego. Es el Agua mercurial de los alquimistas, con su enorme poder de transmutación. La imagen del caos existente antes de que el nacimiento tenga lugar, que observamos tanto en "Tiamut" (*MA* 17) como en "Morning Laughter" (Atwood & Callaghan, 1993: 57-58) vuelve a exponerse aquí, al igual que la asociación entre el origen y la palabra "laughter" que encontrábamos en el poema anterior:

BLACK ALCHEMY

Out of blackness and forth from black water
he moves, baptized at midnight

[23]Bachelard considera que para la imaginación material, es decir, aquella imaginación que excava en el fondo del Ser buscando lo primitivo y eterno, y en la que se centra toda su filosofía, el agua es el elemento de la pureza por excelencia: "Toda purificación debe ser pensada como la acción de una sustancia. La psicología de la purificación depende de la imaginación material y no de una experiencia externa. Al agua pura se le pide, pues, primitivamente, una pureza a la vez activa y sustancial. Mediante la purificación se participa en una fuerza fecunda, renovadora, polivalente" (1973: 216).

in the mercurial lake
whose waves transmuted him
from the hot metallic laughter

Of their wake. He is neither metal nor water
nor fluid nor solid, but born from the darkest
paradox of his body are forms without terms
and substances which seek their names in laughter.

Out of blackness, from a midnight alchemy
he moves, an accident, the second adam,
angry with birth, its brilliant disaster
defies him. The bones and the body harden.

Now he is a dervish, the prince of laughter
and the lake falls back from his tireless turning;
the burning ache of his black and brilliant body
cancels the cosmos, and in his dance

Worlds expire like tides, in his flaming
dance the nameless cosmos
must await his naming. (*BB* 40)

El poema cuenta el nacimiento del segundo adán[24]; nombre atribuido a Cristo como leemos en la epístola a los Colosenses:

[24]Para más información sobre este tema véase "The Two Adams. The Contrast Between the First Adam and the Last Adam" (2000). En http://www.abetterhope.com/whois/adam.html. Consulta del 30 de octubre, 2001.

> El Segundo Adán es imagen del Dios invisible, primogénito de toda criatura, porque en él fueron creadas todas las cosas en los cielos y sobre la tierra...todas las cosas fueron creadas por medio de él y con miras a él; y él es ante todo, y todas las cosas tienen en él su consistencia...En él tuvo a bien residir toda la Plenitud, y por él *reconciliar todas las cosas* consigo, pacificando por la sangre de su cruz, ya las cosas de sobre la tierra, ya las que están en los cielos (1, 15-21, énfasis añadido).

"Black Alchemy" (*BB* 40) es, por tanto, un poema acerca del arquetipo del *sí-mismo*. El arquetipo más importante de la psicología profunda de Jung, que expresa la conciliación de los opuestos y que (como observamos en algunos poemas analizados en el elemento Fuego) simboliza un total estado de integración a menudo representado a través de la figura de Cristo[25]. Este Cristo al que MacEwen hace referencia no nace directamente de la madre, sino de la oscuridad de la noche, como leemos al comienzo del poema. Surge directamente del lago mercuriano en donde es bautizado a medianoche. "Jesucristo", leemos en el *Diccionario de símbolos* de Chevalier & Gheerbrant, "nació en el solsticio de invierno y a medianoche" (1995: 703). La oscuridad marca el comienzo de la Obra, la primera fase del proceso alquímico denominada *nigredo,* que los alquimistas, a nivel espiritual, traducen en recogimiento e introspección: "The alchemists paralleled these experiences in their souls as a withdrawal into the darkness of their interior space, a darkness pregnant with possibility....It is this image of blackness we must try to recover if we are to become

[25]"Cristo, como héroe y hombre-dios, significa psicológicamente el *sí-mismo*; representa la proyección de este arquetipo, el más importante y central de todos. Funcionalmente, le corresponde la significación del señor del mundo interior, de lo inconsciente colectivo" (Jung, 1993: 372).

alchemists"(Adam McLean,1975:2).

No se trata, por tanto, de un primer nacimiento, sino de un regreso a la *madre*[26], al agua mercurial para volver a nacer[27]. Es un largo tratamiento de destilación por el que hay que pasar antes de llegar a la fase llamada *albedo*:

> In alchemical literature it is generally said that the great effort and trouble continues from the *nigredo* to the *albedo*; that is said to be the hard part, and afterwards everything becomes easier. The *nigredo*—the blackness, the terrible depression and state of dissolution—has to be compensated by the hard work of the alchemist and that hard work consists, among other things, in constant washing (von Franz, 1980: 220[28]).

[26]Cooper escribe: "All waters are symbolic of the Great Mother and associated with birth, the feminine principle, the universal womb, the *prima materia*, the waters of fertility and refreshment and the fountain of life. Water is the liquid counterpart of light" (188). En la misma línea Jung apunta: "La significación materna del agua figura entre las mas claras interpretaciones de símbolos en el terreno de la mitología. Para los antiguos, el mar era el símbolo de la génesis. Del agua surge la vida, y de ella también los dos dioses: Cristo y Mitra. Al último se lo representa naciendo a orillas de un río. En cuanto a Cristo, éste "renació" en el Jordán....Todo lo viviente surge del agua, como el sol, y en ella vuelve a sumergirse al atardecer" (1993: 231).

[27]En términos psicológicos este regreso a la madre es explicado de la forma siguiente: "Go back to the original human being within you, go back to that place where ...your unconscious link up with the origin of your consciousness" (von Franz, 1980: 89). El Agua, en todas sus manifestaciones, es símbolo del inconsciente. El que surge del Agua, por tanto, evoca "la desnudez *natural*": "El ser que sale del agua es un reflejo que poco a poco se materializa; es una *imagen* antes de ser un *ser*, es deseo antes de ser una imagen" (Bachelard, 1973: 59, énfasis en el original).

[28]Este largo proceso de destilación es traducido en la vida cotidiana como la reincidencia constante en un mismo problema hasta que, paulatinamente, se encuentra la solución. Nuevamente von Franz nos ofrece una explicación psicológica de este hecho: "It is really a very long process and sometimes means endlessly rehearsing the same problem in its different aspects. That is why also in alchemical texts they always allude to the fact that this part can go on for a long time and is characterized by endless repetitions —just as, unfortunately, we fall again and again into complexes which have not been worked out and have to be looked at time and again. But through this hard work the matter becomes white" (1980: 222). Esta incidencia en las mismas cuestiones una y otra vez justificaría el hecho de que MacEwen aluda con bastante frecuencia a esta primera fase del proceso alquímico. Su poesía es pues entendida como proceso, como Obra,

En cuanto a la referencia al lago[29] mercurial[30], que encontramos en el tercer verso de la primera estrofa del poema, no hace sino aludir a lo mismo: al regreso a la masa indiferenciada representada a menudo a través del segundo adán : "El retorno al mercurio es alquímicamente la solución, la regresión al estado indiferenciado" (Chevalier & Gheerbrant, 1995:706). La sumersión en el Agua, el bautizo[31] es, pues, muerte y resurrección, alcanzada a través de la unión de los opuestos:

> ¿Qué sacrificio es ese que anula al ser sumergiéndose en olas perfumadas, que une al ser con un universo siempre palpitante y que lo acuna como una onda? ¿Qué embriagador sacrificio de un ser es ese a la vez inconsciente de su pérdida y de su dicha —y que canta—? No se trata , no, de la muerte definitiva. Es la muerte por una noche. Es un deseo colmado que una mañana brillante verá renacer (Bachelard, 1973: 64).

Agua y Fuego, mercurio y azufre, *yin* y *yang* se confunden. Esta fusión de elementos la encontramos nuevamente en la primera estrofa: "baptized at midnight/in the mercurial lake/whose waves transmuted him/from the hot metallic laughter" (*BB* 40). Bachelard

---

como ya observamos en el capítulo anterior.

[29]"El lago", escribe Bachelard, "es un gran ojo tranquilo. El lago recoge toda la luz y hace un mundo con ella. Gracias a él, ya, el mundo es contemplado, el mundo es representado. También él puede decir: el mundo es mi representación" (1973: 50). El lago guarda, por tanto, en su interior la esencia del ser.

[30]Dependiendo de la cultura, a Mercurio se le conoce como femenino o andrógino. En la India, por el contrario, se le considera un semen, la energía solar y simiente de Shiva (Véase Chevalier & Gheerbrant, 1995: 705-706).

[31]"La proyección de la *imago* materna en el agua imprime a ésta una serie de cualidades numinosas o mágicas propias de la madre. Un excelente ejemplo de ello es el simbolismo del agua bautismal en la Iglesia" (Jung, 1993: 231).

sostiene nuevamente que la unión entre el Agua y el Fuego, los dos elementos más opuestos, es siempre una unión sexual de total asimilación y es "una imagen primordial de la ensoñación material" de la cual surge toda su filosofía:

> El agua extingue al fuego, la mujer extingue el ardor. En el reino de las materias nada hay más contrario que el agua y el fuego. El agua y el fuego ofrecen quizás la única contradicción de veras sustancial. Si lógicamente uno llama al otro, sexualmente uno desea al otro....Si el Sol es el glorioso esposo de la Mar, será necesario que en la medida de la libación, el agua "se dé" al fuego, será necesario que el fuego "tome" al agua. El fuego engendra a su madre. Ésta es la fórmula de los alquimistas...Es una imagen primordial de la ensoñación material (1973: 153).

Tras esta unión ya no existen los polos, sino las nuevas formas en busca de un nombre, de una esencia. "He", leemos en el poema, el "homúnculo" o "segundo adán", "is neither metal nor water/nor fluid nor solid, but born from the darkest/ paradox of his body are forms without terms/and substances which seek their names in laughter"(*BB* 40). En la tercera estrofa, encontramos el momento en el que este segundo adán emerge de las aguas, siendo ya un nuevo ser[32]. Y de nuevo MacEwen hace referencia a la medianoche, el tiempo

[32]Este segundo nacimiento lo convierte en héroe. Así lo explica Jung: "El héroe no llega al mundo como un mortal común porque su nacimiento significa un renacimiento desde la madre-esposa...Así, después de su nacimiento vulgar el hombre tendría otro nacimiento, misterioso, gracias al cual participa en alguna forma de lo divino. De esta suerte todo aquel que renace se convierte en héroe, esto es, en una especie de ser semidivino...El *tema de las dos madres* apunta a la idea del doble nacimiento. Una madre es la real, humana; la otra la *simbólica*, es decir, que se presenta como divina, sobrenatural o de algún modo extraordinaria...Quien proviene de dos madres es un héroe: el primer nacimiento lo hace hombre: el segundo, semidiós inmortal" (Jung, 1993: 329, énfasis en el original).

en el que se inician los misterios, "el punto a partir del cual comienza la ascensión de la revelación solar" (Chevalier & Gheerbrant, 1995: 703). En otras palabras, comienza una nueva vida y un nuevo proceso de *individuación*. Una vez que sus huesos se solidifican[33], "The bones and the body harden" este Cristo se convierte en derviche y comienza su danza, separándose poco a poco de su madre: el lago[34]: "Now he is a dervish, the prince of laughter/ and the lake falls back from his tireless turning" (*BB* 40). Como es sabido, este ritual fue fundado en el siglo XIII por el filósofo y escritor Mevlevi Celaleddin Rumi. El ritual recibe el nombre de *sema*. Es un ritual religioso realizado por sacerdotes musulmanes y consiste en girar sobre sí mismos hasta alcanzar un estado de trance. Mevlevi creía que durante la celebración del *sema* el alma se liberaba de todo lazo terrenal para alcanzar la comunicación con lo divino, el estado al que aspira el protagonista de este poema. Además, al igual que en la alquimia se pasa del "negro" al "blanco", de la oscuridad a la luz. Los derviches se quitan una capa negra durante la celebración y se quedan con un vestido blanco con gran vuelo. Su danza representa a la Tierra girando sobre su propio eje mientras giran alrededor del sol o de Dios. La palabra "derviche" significa literalmente "puerta" y

[33]Existen cuatro fases de transmutación en la obra alquímica: "la purificación del sujeto, su disolución hasta que no quede de él sino el ser universal, una nueva solidificación y por fin una combinación nueva, bajo el imperio del ser más puro, al nivel de este ser nuevo, oro o Dios" (Chevalier & Gheerbrant, 1995: 86).

[34]Pues como apunta Jung, el mundo surge cuando el hombre lo descubre; y lo descubre "cuando renuncia a permanecer envuelto en la madre originaria, esto es, cuando sacrifica el estado inicial, inconsciente" (1993: 414).

simboliza el paso del mundo material al mundo espiritual[35]. Pero, para ello, primero hay que alcanzar la esencia, conocer el nombre[36], liberarse de los lazos del tiempo y del espacio, algo que no llega a ocurrir en "Black Alchemy". El poema concluye, como podemos ver, con la entrada del segundo adán en la rueda del Tiempo: "in his dance/Worlds expire like tides" (*BB* 40). En cada giro de su danza, este Cristo, que es también la musa masculina de la escritora como *animus,* desvela poco a poco el misterio del universo[37]. Si atendemos a las cuatro fases de las que se compone el proceso alquímico, "Black alchemy" sólo expone tres de ellas: la purificación, la disolución y la solidificación o síntesis (Véase nota número 35). En la última fase, se llega a un estado total de integridad; estado que los hindúes denominan como *Nirvana.*

[35]Véase "Whirling Dervish" en el sitio http://www.whirlingdervish.htm. Consulta del 30 de diciembre, 2001.

[36]Para una explicación más detallada sobre el carácter simbólico del nombre, véase el apartado 2.2. de este estudio.

[37]En su libro de viajes *Mermaids and Ikons: a Greek Summer* (1978) MacEwen habla de la absoluta necesidad del hombre de integrarse en este ciclo de búsquedas espirituales para poder sobrevivir y comprender el misterio del universo, del cual él es tan sólo un huésped temporal perdido en un mundo que le es a menudo extraño y ajeno: "Ultimately the gods are to blame for the human predicament. Man is not to blame; man is hungry, man is ambivalent, man must circle, spin, fly and dive in order to survive. There is not time, there *must be* no time to consider what it all means, because then everything would stop, and that must not happen. Suffice it to comprehend *Alpha* and *Omega*, pure worlds of spirit and of matter, and leave the letters in between to assemble their own alphabet" (109-110).

4.3. Arquetipos de inmersión: Narciso. El Abismo.

En el poema "The Heel" (*SM* 28), MacEwen muestra su admiración por aquellas personas que han podido salir de este viaje[38] marítimo a las tinieblas para morir y volver a renacer[39]. Admira su valentía y su enorme resistencia ante las adversidades con las que se encuentran. Ofrece una descripción del viaje, lo cual demuestra que ella también ha estado allí, pero, en esta ocasión, sin embargo, habla desde fuera, como observadora de lo que le ha ocurrido a otros. Sólo al final del poema, cuando la oscuridad se disipa y llega un nuevo día parece estar preparada para entrar en el Agua: "...I also feel/ the holy waters lapping just behind my heel":

THE HEEL

In the organing dark I bless those who came from the
waters

scaleless and shrewd, and walked with unwebbed feet

[38]Frye comenta que el viaje se comienza más como un deber u obligación que como un deseo y lo que realmente es importante no es ni el comienzo ni la duración, sino la meta, el final: "the journey is seldom regarded as a good thing in itself. It is undertaken because it must be: if the journey is a metaphor for life, life has to be followed to the end, but the end is the point of the journey" (1990c: 221).

[39]Ésta, por otra parte, es la historia de todos los mitos: "Todos los héroes son *solares*; todos los dioses son dioses de la luz. Todos los mitos cuentan la misma historia: el triunfo del día sobre la noche. Y la emoción que anima a los mitos es la emoción primitiva entre todas: el miedo a las tinieblas, la ansiedad que al fin cura la aurora. Los mitos gustan a los hombres porque concluyen bien; los mitos concluyen bien porque concluyen como la noche: con el éxito del día, con el éxito del héroe bueno, del héroe animoso que desgarra y rompe en pedazos los velos, que absuelve la angustia, que devuelve la vida a los hombres perdidos en las tinieblas como en un infierno" (Bachelard, 1973:233).

to create memory, when every movement invented their
end,
who stood beside the holy waters with upright spines
to destroy themselves, to inherit themselves, to stand
while the fish fell back and the waves erased their birth.

They were terrible with sense and torn at the tongue
and in the foreign hours when fog enveloped them
they thrashed like swimmers down the rivers of their
sleep;
the sunken cities within them rose and towered high
over the bright groin of their pain, and elsewhere
they were lovers and their knees were pyramids of fire.

I bless those who turned the double face of memory
around,
who turned on their naked green heels and had great
dreams
and in the queer hour when they are struck at the eyes
and the last sunrise claims and cripples them, I stand
and remark that on the edge of this strand I also feel
the holy waters lapping just behind my heel. (*SM* 29)

Parte de la simbología de este poema ya ha sido analizada en poemas anteriores tales como "Eyes and Whales" (*BB* 44) y "Black Alchemy" (*BB* 40). Las aguas como masa indiferenciada preñada de potencialidad, representan la infinidad de todo lo posible, contienen toda promesa de desarrollo, pero también amenazan con la posibilidad de

reabsorber y están omnipresentes en este poema. Simbolizan el retorno a la madre[40] (como ya comentamos) y Chevalier y Gheerbrant lo explican con las siguientes palabras: "Sumergirse en las aguas para salir de nuevo sin disolverse en ellas totalmente, salvo por una muerte simbólica, es retornar a las fuentes, recurrir a un inmenso depósito de potencial y extraer de allí una fuerza nueva" (1995: 52-53). Los arquetipos de la muerte simbólica y del posterior renacimiento los encontramos en la primera estrofa, que actúa como introducción a la descripción del viaje, el cual constituye la segunda parte del poema: "...I bless those who came from the/waters/...to destroy themselves, to inherit themselves, to stand/while the fish fell back and the waves erased their birth". Es un regreso, por tanto, al pasado, a los orígenes –como observamos en la imagen del pez, metáfora tanto de Cristo como del individuo que aspira llegar a ser como Él, que retrocede para morir de forma simbólica: "...the waves erased their birth" (*SM* 29), y, más tarde, renacer y empezar de nuevo: "...I bless those who came from the/waters/...to create memory..." (*SM* 29). Es decir, el Agua borra la historia pues restablece al ser humano en un nuevo estado. La inmersión en las aguas es, pues, siempre regeneradora y purificadora. Opera un renacimiento[41], en el sentido en que es muerte y vida. Posee, además, como afirman Chevalier & Gheerbrant (1995: 53) un poder soteriológico y proporciona la salvación, tal como indica el bautismo.

[40]Este tema encierra en sí mismo el objetivo de la Obra alquímica: "El huevo filosófico de la alquimia occidental y extremo oriental se halla naturalmente unido a este contexto de la intimidad uterina. La alquimia es un *regresus ad uterum"* (Durand, 1963: 241).

[41]Para más información sobre la psicología del renacimiento, véase C. G. Jung (1982b: 25-54).

MacEwen, sin embargo, no busca la salvación en el sentido cristiano, como hemos visto y veremos en poemas subsiguientes, sino la totalidad o *individuación*, que, en cierto sentido, es también un tipo de salvación en cuanto supone una liberación del espíritu.

La imagen del pez nadando en la confluencia de los mares, que resucita cuando se sumerge, es, por otra parte, un tema iniciático bien conocido en la tradición mística islámica, especialmente en Irán. Representa el baño en la Fuente de la inmortalidad (Véase Chevalier & Gheerbrant, 1995: 56-57). La segunda parte y segunda estrofa del poema describe, como dijimos, este viaje interior. Nuevamente, al igual que ocurría en "Black Alchemy"(*BB* 40) durante la noche y el sueño se realiza el descenso al mar del inconsciente. MacEwen logra con su lenguaje proporcionar al poema un gran dramatismo y crear un efecto de perspectiva y profundidad: "They were terrible with sense and torn at the tongue/and in the foreign hours when fog enveloped them/they thrashed like swimmers down the rivers of their/sleep; the sunken cities within them rose and towered high/over the bright groin of their pain..." (*SM* 29). El final del poema describe, con un gran efecto visual el renacimiento y la salida de las aguas de aquellos que estaban sumergidos. Se acaba la noche, la oscuridad y surge un nuevo día. La voz poética permanece en la orilla para verlos salir, mientras que estas aguas besan sus pies invitándola también a sumergirse en la fuente de la inmortalidad: "...in the queer hour when they are struck at the eyes/and the last sunrise claims and cripples them, I stand/and remark that on the edge of this strand I also feel/ the holy waters lapping just behind my heel" (*SM* 29).

Si en "Nun/The Fish"(Atwood & Callaghan, 1993: 25) MacEwen describía el Agua como elemento gelatinoso ("jellied element") en "White is Every Colour"(*SM* 3) adquiere la forma de hielo y nieve. En este poema MacEwen habla directamente a su musa, que no es más que el reflejo de su propia imagen. Juntos inician este viaje por el frío hielo drenando sus sueños y arrebatando los colores del mundo para reunirlos a todos en el blanco:

WHITE IS EVERY COLOUR

Tonight your eye is utter snow
and we have move through worlds
of ice to reach
this frozen gaze and go
beyond the spectrum of our days

For this we drained dreams
of their red miracles and seeds
and rode the moving icebergs
of our deeds and splendid bones

(Listen, the marrow whispers
now the white blood answers
now the white mind sees)

We stole the colours of the world–
the blue of royal, unreal seas,
the blood that writes the name
of night between the sun and sun,

The green of days between

the night and night, and took
this stolen spectrum far away
to crush into utter white

We have misplaced our darkness
on such a night as this we know
we are the victims
of something beautiful
and multi-coloured as the snow (*SM* 3)

La simbología de este poema es también alquímica. El blanco, como explicamos en "Black Alchemy" (*BB* 40) equivale a la fase denominada *albedo*. Se llega a ella por medio de la continua destilación y lavado de los metales. Representa la segunda fase de la Gran Obra. Los alquimistas crearon una escala de colores siguiendo un orden ascendente para representar los distintos estados que atravesaba la Obra (Véase Chevalier & Gheerbrant, 1995: 323). El blanco equivale a Mercurio y expresa la pureza y la iluminación. Su naturaleza, al igual que la del Agua es femenina: "[It is] the *femina alba*, the White Lily, is woman, the feminine principle, the moon, silver, quicksilver, the purity of undivided light and the second stage of the the Great Work" (Cooper, 1979: 42). El objetivo de MacEwen es el mismo que en otros poemas dedicados al Agua: "...to reach this frozen gaze and go/ beyond the sprectrum of our days" (*SM* 3), es decir, alcanzar la iluminación trascendiendo la realidad terrenal y material. Conseguirlo no es tarea fácil como la escritora expresa en la primera estrofa con la imagen del movimiento sobre el hielo: "...we have moved through

worlds/of ice...” Von Franz explica este mismo estado a nivel psicológico:

> Whiteness suggests purification, no longer being contaminated with matter, which would mean what we call technically...taking back our projections. That is not an easy thing to do; it is something very complicated and difficult, for it is not as though one understood that one was projecting and would therefore not do it any more. It needs a long processs of inner development and realization for a projection to come back.When it has been withdrawn the disturbing emotional factor vanishes (1980:222).

“White is Every Colour”(*SM* 3) representa, por tanto, un estado de pureza y unidad alcanzado tras un largo esfuerzo. Una vez que el individuo ha conseguido llegar a este punto se encuentra preparado para llevar a cabo la síntesis o *coniunctio oppositorum*, “the hard part of the work is done”, apuntaba, como ya vimos, von Franz (1980:222). Esta fusión es descrita a menudo, como hemos visto en poemas anteriores, mediante la combinación entre Agua y Fuego, y que constituiría el punto siguiente que MacEwen no llega a describir en este poema: conseguir que la nieve se derrita. El estado de *albedo*, además, se caracteriza por un estado de bienestar al que la autora hace alusión en la última estrofa en la que todavía prevalece la noche, aunque parte de la oscuridad se ha disipado.

En “Dark Stars”[42] (*SM* 8-9) sin embargo, la escritora se da cuenta de que ese estado

[42]La primera estrofa de este poema fue ya citada en el capítulo dedicado al Fuego.

optimista alcanzado en el poema anterior es tan sólo una ilusión. La oscuridad debe existir para que llegue el día, la muerte para que haya vida: el dolor, para alcanzar momentáneamente la felicidad. Son las dos caras de la misma moneda, los dos polos de toda existencia. MacEwen se define a sí misma como mar. Su función es nuevamente la del alquimista: mezclar sustancias y fluidos para conseguir un mejor resultado: "I shed the clear blood/of my eye, the red blood/of my time, and I shed white blood like a prayer". Ésta es la "receta" que crea esta vez para cocinar el "basic dish"–como escribe en "Memoirs of a Mad Cook"(*AM* 14) –que le permita comprender los misterios de la condición humana: una pizca de su propia vida, un poco de pasión de su entorno y un ápice de espiritualidad.

MacEwen comienza el poema dirigiéndose al lector y reflexionando sobre la complejidad de la vida para después centrarse en sí misma, en su propio proceso y observa los cambios que va sufriendo mientras tanto. Como si fuera Narciso hablándole a su propia voz, a su propio Eco: "Eco no es una ninfa lejana. Vive en el fondo de la fuente. Eco está sin cesar con Narciso. Es él. Es su voz. Tiene su rostro. No la oye a grandes voces. La escucha en un murmullo, como el murmullo de su voz...Ante las aguas, Narciso tiene la revelación de su identidad y de su dualidad" (Bachelard, 1973: 42). En esta psicología del espejo, el lector es sólo un espectador mirando hacia el fondo del mar donde ella se encuentra y observando todo lo que ocurre; escuchando la voz de la escritora mientras habla consigo misma. No puede ser un participante porque el proceso es siempre individual. "Dark stars" (*SM* 8-9) es uno de los poemas más dramáticos de MacEwen. No existe

resquicio alguno de optimismo:

DARK STARS

Like seas we contain life
and somehow ever are contained
by stony shores of pain
around us sharply drawn,
and also the awful circle of the sun
(though all the hands of the world
bear us up from perfect dark
to light, we long for night
and furious earth, and death
the one condition of our birth).

I shed the clear blood
of my eye, the red blood
of my time, and I shed
white blood like a prayer.
Am I a system of coloured waters
out of wounds in rock and flesh?
Look, I have told myself I am the sea
sustained by the silver limits within me,
far beaches, far shores struck with light
and what I take from pain is mine
and what you take is yours
(we are the wild heart of stars
and life is the dark song descending
unbidden and unending,
and we are warned of dangers like
the falling of the sky
and know we will die

a thousand times;
though loverough hands bear us
from perfect dark to light, there is
no end, really, to the night).

And beyond the freest reaches of our sight
are sterner seas with birds and waves, dark
stars, which we cannot contain, which
are not ours; and then the shores of pain
are all too sharply drawn
and also the awful circle of the sun. (*SM* 8-9)

A pesar de que la escritora se define como un mar, como apuntamos anteriormente, no todo en ella es fluido. Afirma estar sostenida por las fronteras de su propio cuerpo " the silver limits within me" (*SM* 8), lo cual le proporciona seguridad y tranquilidad. Por otra parte, el estar sujeta al patrón cíclico de la existencia, como todo ser viviente, también le asegura una cierta protección, pues tras la noche siempre llega el día. El problema surge cuando MacEwen intenta trascender dichos límites y experimenta momentos de lucidez y revelación, que son expresados entre paréntesis. En ellos descubre, con temor, que "...there is/no end really, to the night)", es decir, que tras lo cotidiano existen misterios que el hombre no es capaz aún de resolver: "...dark/ stars, which we cannot contain, which/are not ours; and then the shores of pain/are all too sharply drawn..." (*SM* 9), como escribe en la última estrofa; lo cual convierte al ser humano en un extraño de su propio mundo[43]. Así

[43]A propósito de este poema y en relación a la personalidad y las expectativas de MacEwen hacia la vida, Sullivan escribe: "She believed that, paradoxically, we must recover a prayerful attitude of humility

descubrimos que Narciso no sólo está entregado a la contemplación de su propia imagen sino que ésta es a la vez el centro del mundo. El Narciso individual se funde entonces con el Narciso cósmico. La voz individual de la escritora con la voz profética: "Con Narciso, por Narciso, es todo el bosque el que se mira, todo el cielo el que viene a tomar conciencia de su imagen" (Bachelard, 1973: 44). Pues el que contempla quiere ver y comprender no sólo a sí mismo sino a lo que le rodea. Sin embargo, y a pesar de esta caída en picado, MacEwen está dispuesta a retomar la búsqueda con nuevas y desafiantes fuerzas, como advertimos en "From the Tarot: The Ace of Cups" (*SM* 15):

> Consider that you wanted life to be a cup of fury
> And your mouth a desert parched for wine and myth;
> This you *asked*, and also that the rim be sharp
> Enough to cut your lips with its sustaining kiss.
> And Thirst, you said, I drink you down;
> Be my cup of torments, my fullest cup!
> And Thirst said, Fool, then drink me *up*.
>
> Of course it drank you as you drank it down;
> It was a broken chalice of your years,
> Its shape an archaeology. You drowned,
> And inside it was liquor, it was vinegar and pain.
> You cried, I drank once and I won't drink again!

---

towards the universe, acknowledging our limited place within it...Gwendolyn suspected that the universe may be alien; it is possible that there may be no human meaning beyond the human. But this did not preclude the human need to worship" (1995: 223).

> And did not drink for five full days until,
> The upturned cup upon the floor, you
> Wept into its shallow base some tears
> And then you knelt and cursing, drank again,
> (And this time, Saqi, you drank more). (*SM* 15, énfasis en el original)

La aceptación del sufrimiento en la vida la explicábamos en el capítulo anterior. MacEwen cree que todo padecimiento y dolor tiene un sentido y espera transformar toda experiencia negativa en experiencia de contenido espiritual positivo. Esta idea está presente tanto en el Judaísmo como en el Cristianismo. Sin embargo, creemos que la escritora habla de este tema en el sentido hindú del *karma*, la ley de la causalidad universal; tema que también tratábamos en el capítulo dedicado al Fuego. El *karma*, como apunta Eliade (1998a: 93), no sólo explica los acontecimientos y padecimientos actuales del individuo, sino también la necesidad de las transmigraciones:

> A la luz de la ley del *karma*, los sufrimientos no sólo hallan un sentido, sino que adquieren también un valor positivo. Los sufrimientos de la existencia actual no sólo son *merecidos* —puesto que son el efecto fatal de los crímenes y de las faltas cometidos en el curso de las existencias anteriores—, sino además, *bienvenidos*, pues sólo de ese modo es posible recordar y liquidar una parte de la deuda kármica que pesa sobre el individuo y decide el ciclo de sus existencias futuras. Según la concepción hindú, todo hombre nace con una deuda, pero con la libertad de contraer otras nuevas.

Si la vida es entendida como una serie de pagos de deudas contraídas en existencias anteriores, los hindúes creen que el alma elige su destino antes de nacer para poder

compensar dichas deudas. Esto explicaría los cuatro primeros versos del poema: "Consider that you wanted life to be a cup of fury/.../This you *asked,* and also that the rim be sharp/Enough to cut your lips..." (*SM* 15). En cuanto al simbolismo de la Copa, está relacionado con la abundancia y el bálsamo de la inmortalidad. De ahí su relación directa con el *graal* medieval, presente también en el poema en forma de cáliz en el segundo verso de la segunda estrofa. El cáliz contiene la sangre de Cristo, que es a su vez, el elixir de la inmortalidad. La relación entre sangre y vida queda manifiesta en el primer verso del poema: "Consider that you wanted life to be a cup of fury". La copa contiene la sangre, es decir, el principio de vida; es pues homóloga del corazón, y en consecuencia del centro[44]. En el Tarot, el As de Copas, simboliza el agua fecundante del cielo y enlaza lo creado con lo divino, la vida psíquica y también la feminidad, la receptividad y la madre; aspectos todos pertenecientes, como hemos visto, al arquetipo del Agua[45]. MacEwen, por tanto, acoge con valentía la vida, aunque esté llena de dolor y tormentos: "Be my cup of torments, my fullest cup!". Así espera saldar todas sus *deudas* kármicas y apagar su Sed[46] de inmortalidad. La escritora es aquí el Loco ("the Fool"), como leemos al final de la primera estrofa, el único

[44]En la Biblia, la copa se asocia al destino humano. Puede tratarse de una copa desbordante de bendiciones como leemos en el Salmo 16, 5 o bien representar el fuego del castigo, como leemos en el Salmo 11,6. Como mencionamos anteriormente, parece que MacEwen *ha elegido* el segundo destino. Véase también a este respecto Chevalier & Gheerbrant (1995: 339-340).

[45]Para el simbolismo sobre el As de Copas en el Tarot consúltese el sitio http://www.end.net/legado-oraculos-tarot.htm

[46]La Sed como arquetipo es sinónima de la imagen del apetito o hambre voraz del alma a la que ya hemos aludido en distintas ocasiones.

arcano del Tarot que no lleva número, pues afecta al resto de los arcanos. Es el iniciado que manifiesta su natural tendencia a la vida espiritual y que sugiere "que hay otra vía, que es necesario buscar aún...Para este viajero[47] errante nada es fijo, nada está adquirido" (Chevalier & Gheerbrant, 1995: 655-656). El Loco simboliza tanto lo irracional inherente en todo ser, confundido con el mundo de lo inconsciente, como la sabiduría suprema del iniciado.

Al beber de la Copa de la vida, la voz poética es también *bebida* por ésta: "Of course it drank you as you drank it down" (*SM* 15). Se trata del desgaste que provoca el paso del tiempo y el padecimiento: "It was the broken chalice of your years,/Its shape an archaeology..."(*SM* 15). El vivir de forma tan intensa, aceptando lo que viene y buscando en todo momento el *graal*[48], puede provocar el "desbordamiento", el sentirse ahogada por la fuerza de los acontecimientos. Constituye el regreso al seno de la madre, que ya hemos explicado en poemas anteriores; sumergirse[49] en el mar del inconsciente y probar tanto el licor más dulce como también el vinagre más amargo: "You drowned,/And inside it was liquor, it was vinegar and pain." Tal experiencia la vuelve temerosa: "...I drank once and I

[47]"Ta" significa camino y "Rot" verdadero. El Oro representa a la Tierra; la Copa al Agua; el Basto al Fuego y la Espada al Aire. Véase a este respecto Chevalier & Gheerbrant (975-979).

[48]Para Jung el *graal* simboliza la plenitud interior que el ser humano busca a lo largo de su vida. Véase a este respecto C. G. Jung (1994a: 106-168).

[49]"To dive into the waters", apunta Cooper, "is to search for the secret of life, the ultimate mystery". (188) y Bachelard añade: "Desaparecer en el agua profunda...o asociarse a la profundidad o a la infinitud tal es el destino que busca su imagen en el destino de las aguas" (1973: 25).

won't drink again!" Y deja pasar cinco días sin volver a beber . En el capítulo anterior, comentábamos que el número cinco es la suma del 2 + 3, es decir, de un número par más un número impar y simboliza, por tanto, la unión de los opuestos.

Una vez que esta fusión se ha producido, que la voz poética ha llegado a un equilibrio entre su vida consciente y su inconsciente, no puede evitar seguir su proceso de *individuación*, bebiendo ahora de sus propias lágrimas, es decir, de su propio testimonio catártico: "And then you knelt and cursing, drank again". La alusión final a Saqi, "(And this time, Saqi, you drank more)" refuerza toda la simbología anteriormente expuesta en el poema. Saqi es un bailarín persa perteneciente a la doctrina mística islámica de los sufíes, desarrollada especialmente en Persia. Los sufíes persiguen el conocimiento y entendimiento de la unidad de Dios. Con frecuencia, utilizan metáforas como la copa y el vino para representar el estado de ebriedad espiritual que persiguen[50]. Con el tema de la danza, MacEwen nos informa que el proceso continúa. Al igual que vimos en "Black Alchemy" (*BB* 40), la escritora se queda en la tercera fase del proceso alquímico: la síntesis. Sólo quedaría una más para lograr su objetivo.

Pero el miedo la asedia una y otra vez, como demuestra en "A Lecture to the Flat Earth Society" (*AM* 20). Vivir, psicológicamente, al borde del abismo entraña un gran

[50]Véase el poema "Saqi-nameh: Ode to the Cupbearer" en el sitio http://www.nimatullahi.org/MAG.HTM en el que leemos: Saqi, give the water that has a fiery nature;/...Saqi, give that wine which brings release/From the figurative to Reality./Saqi, give that wine which burns my soul,/ Teaching me the way that is without self...." Consulta del 19 de noviembre, 2001.

riesgo. Tras él sólo están los sueños y delante la Noche que la llama:

> (...)
>
> My God I've lived all my life right here
> on the Rim, the Brink, the Final Boundary of fear
> With the long flat continents of dreams behind me
> And nothing ahead but the sweet and terrible Night
> I long to fall into, but do not dare. (*AM* 20)

No se atreve, pues no dispone de los instrumentos necesarios para explorar las profundidades sin correr el peligro de quedar atrapada en la oscuridad de la Noche. Queda, por tanto, sin la posibilidad de poder renacer, como expresa en los dos últimos versos de esta siguiente estrofa:

> What can I tell you, who inhabit with me
> The Very Edge of the Abyss? We have no bathysphere
> To explore the depths, no means whereby we can collect
> The Abysmal Eggs of those creatures of the chasm
> Who dwell in darkness below our heels. (*AM* 20)

MacEwen es, por tanto, consciente en todo momento del "abismo" en el que se encuentra; de lo cerca que está de otras realidades que están ahí llamando su atención, pero que teme explorar. Su capacidad de raciocinio y el miedo a lo desconocido le impiden avanzar. Como escribía en "Fragments from a Childhood" (*FE* 19-21), comentado ya en el arquetipo del Fuego: "You don't really want to pronounce the Unpronounceable" (19) . El

abismo, tan cantado por los poetas románticos, representa en MacEwen la integración total en la unión mística. El símbolo de la verticalidad se dirige tanto hacia arriba como hacia abajo. Cuando más alto se quiera llegar, desde un punto de vista espiritual, más bajo habrá que avanzar para conseguir el objetivo deseado: "La vertical no se contenta con hundirse, se eleva: un abismo de las alturas se revela como de las profundidades; un abismo de felicidad y de luz, como de desgracia y de tinieblas[51]"(Chevalier & Gheerbrant, 1995: 42-43). Esto justifica, en cierta manera, la aceptación del sufrimiento[52] en MacEwen. Ahora bien, tras el descenso siempre llega la elevación y no a la inversa.

Jung relaciona el símbolo del abismo con el arquetipo de la Madre y éste a su vez, con el inmenso y poderoso Inconsciente. El abismo, para él al igual que para MacEwen, es siempre una invitación a explorar las profundidades del alma para alcanzar una liberación espiritual (Véase Jung, 1993:220-284).

[51]De manera similar, Bachelard escribe: "necesitamos permanecer bastante en la superficie irisada para comprender el precio de la profundidad" (1973: 23).

[52]El sufrimiento está asimismo directamente relacionado con la simbólica del Agua: "El ser consagrado al Agua", explica Bachelard, es un ser en el vértigo. Muere a cada minuto, sin cesar algo de su sustancia se derrumba" (1973: 15).

4.4. Arquetipos nocturnos: Caronte y la Luna

Aunque el arquetipo del Agua está presente en prácticamente toda la obra de MacEwen, como hemos demostrado en todos los poemas anteriormente analizados, es en

su colección *The Armies of the Moon* (1972) donde el Agua[53] tiene una mayor presencia. Esta obra está dividida en tres grandes bloques: "Mare Crisium: The Sea of Crises[54]" (5-25), "Lacus Mortis: The Lake of Death" (29-47) y "Lacus Somniorum: The Lake of Dreams"(51-72). El primer bloque va precedido por solo un poema que actúa como introducción a toda la obra, "The Armies of the Moon" (1) y el último seguido por otro "Apollo Twelve"(75), que hace de conclusión.

En esta colección, MacEwen sigue expresando las mismas preocupaciones, pero ampliando su visión con nuevos arquetipos, como el de la Luna, "the white goddess", de la que tanto hablara Graves (1995a), que ocupa un papel central en esta obra. La luna, como es bien sabido, es regidora de las aguas y las lluvias; de ahí su reconocido papel de mediadora entre el cielo y la tierra desde épocas antiguas (Véase Cirlot, 1991: 283-284). MacEwen da a este arquetipo una serie de significaciones simbólicas: como reguladora y unificadora de distintos periodos; admira también su naturaleza siempre cambiante, que la asemeja a su preciado dios Mercurio: guía y conductor del proceso alquímico[55]. La Luna es, asimismo, sede para la Muerte, pero entendida en sentido iniciático, es decir, como

[53]Gran parte de estos poemas, sin embargo, serán analizados en el próximo capítulo dedicado al Aire, pues como veremos los lagos y los sueños –, como la misma autora escribe en el título de uno de los bloques en los que se divide la obra–, al igual que el mar en general, están muy relacionados con este elemento.

[54]El poema analizado anteriormente, "A Lecture to the Flat Earth Society " (*AM* 20) pertenece a esta primera parte.

[55]Para más información véase C. G. Jung (1991a: 67-74).

modificación temporal del plan vital, tal y como expresara en poemas anteriores. Sus rayos son de plata y al igual que los del Sol, transforman lo que tocan. Sin embargo, la Luna participa del misterio de la noche. Mientras que el Sol, como vimos en el capítulo anterior, es vida manifestada, la Luna representa el lado oculto de la naturaleza[56]. Éste es probablemente, el aspecto que más interese a MacEwen en esta obra. "Two Aspects of the Moon" (*AM* 29-30) es el poema que inicia el segundo bloque de la colección, "Lacus Mortis: The Lake of Death" (*AM* 29-47). El tono del poema es, lógicamente, nocturno, pero llega incluso a alcanzar un tono tétrico:

TWO ASPECTS OF THE MOON

Nor could I sometimes dare to write:
the moon was a cup from which we drank
the silver milk of night.

For in this hour before the dawn
ghosts of many martyrs moan;
dark rain of war[57] keeps falling
and our mouths are drowned.
I see your bright arm burning
like a torch in some abandoned countryside.
I witness the apocalypse of love

[56]Como podemos ver la Luna participa de todo el simbolismo del Agua.

[57]La alusión a la guerra o a la batalla no es más que una metáfora de la vida, "where every creature lives on the death of another" (Campbell, 1973: 238).

and understand how many died,
went up in flames
with an unrecordable cry.
Now I know why my mouth tears down your body
in a mad attempt to staunch the blood they shed.
I keep seeing bullets beneath your skin
which I try to suck away. Instead
I myself make new wounds, worse ones—
there where I thought a Roman lance tore you
just below the heart, I have left
my mouth's cruel mark. (*AM* 29)

En esta primera parte del poema, las imágenes adquieren por momentos un tono apocalíptico, en el que el fuego y el caos imperan. La escritora admite, en el comienzo del poema, que no se atrevería algunas veces a escribir afirmaciones románticas como: "*the moon was cup from which we drank /the silver milk of night*". No es posible hablar de este astro de la noche que, desde tiempos inmemoriales ha sido relacionado tanto con Diana como con Hécate, de forma tan positiva. Asimismo, escribe al final del poema que tampoco escribiría frases de estilo gótico como "*the moon was a deadly scimitar beside your hair/and I woke with blood on my shoulder/from its sharp blade*". La verdad, como siempre, no se encuentra nunca en los extremos, sino en el equilibrio de las partes.

MacEwen expresa en este poema la visión dualista presente en la alquimia y en la filosofía de Jacob Böhme[58]: la necesidad de unir el bien con el mal, la oscuridad con la luz,

[58]Véase Andreu Rodrigo (1979: XXI-LXV).

el sol con la luna, la vida con la muerte, la destrucción con la creación, el dolor con la ausencia de éste. Pues la realidad no puede nunca interpretarse desde una sola perspectiva. Al igual que fuera para los griegos, la Noche en este poema es hija del Caos. Es el tiempo del sueño y las pesadillas y, por tanto, de la muerte, del dolor. Y es también la hora de los amantes, de la sensualidad y las caricias. Por eso, en esta primera parte del poema encontramos diferentes realidades en coexistencia; es la vida fragmentaria y aparentemente caótica del inconsciente, que no hace sino traducir, en un lenguaje simbólico propio, los resquicios de la vida diurna: lamentos de espectros; los desastres de una guerra, y el encuentro de dos amantes en ese mismo entorno. Todos estos elementos, como ya apuntamos, dotan al poema de una atmósfera apocalíptica que refuerza las propiedades de muerte y resurrección, presentes tanto en el Fuego como en el Agua. Además, todo sucede "in this hour before the dawn" (*AM* 29), como leemos al comienzo del poema.

En este mundo onírico donde todo tiene lugar, la sensualidad se cruza con el dolor. La voz poética es ahora amante de un Cristo lleno de heridas que ella intenta sanar chupando la sangre que emana de sus llagas, pero al hacerlo hace incluso más daño del que ya estaba hecho: "...Instead/ I myself make new wounds, worse ones—/there where I thought a Roman lance tore you/just below the heart, I have felt/my mouth's cruel mark" (*AM* 29). En esta imagen encontramos la simbología alquímica de la necesidad de destruir para luego crear, de morir para nacer, de sentir dolor para alcanzar más tarde la felicidad. El símbolo del vampiro, además, está relacionado con el apetito de vivir. Chupando la

sangre de este Cristo /amante la escritora no sólo renace con nuevas fuerzas, sino que de alguna forma adquiere la inmortalidad de su víctima. Este poema, por tanto, tiene un trasfondo místico, como la misma autora escribe en la segunda parte del poema: "This is nothing if it is not a prayer":

> Let this be for those who died
> to give us this ambiguous hour.
> Let us earn ourselves and bring them back
> to earth,
> if love means a murder and a birth.
> Let this be a sign, for we may oneday
> lie somewhere alone and slain.
> This is nothing if it is not a prayer
> and now in the hour before the dawn I swear
> we recall those other arms
> which embraced fire and which in turn will turn
> our flesh to char.
> For if we can't love them in loving each other
> we are unworthy of this hour and of all dawns
> forever, and have no right to bear
> the proud red scars of love we made.
>
> Nor could I sometimes dare to write:
> *the moon was a deadly scimitar beside your hair*
> *and I woke with blood on my shoulder*
> *from its sharp blade.* (*AM* 29-30, énfasis en el original)

Llegados a este punto del poema nos preguntamos a quiénes se refiere MacEwen

cuando escribe: "Let this be for those who died/to give us this ambiguous hour" ¿A aquellos espíritus de mártires cuyos lamentos se oían en la noche? o ¿a esos amantes sin nombre, cuya pasión les hacía estallar en llamas "with an unrecordable cry"? Probablemente a ambos, pues mártires y amantes no son sino uno mismo. Fervor místico y pasión carnal son en este contexto sinónimos. "Two Aspects of the Moon" es, entonces, un poema en honor a esos amantes que se entregan en la noche para morir y volver a nacer "for we may oneday/lie somewhere alone and slain." Pero es también la expresión de una súplica. MacEwen se dirige al final del poema a toda la Humanidad para intentar contagiarla de ese fervor místico que esos mártires han sentido en su vida espiritual. El lenguaje adquiere ahora un tono casi bíblico: "si no les amamos amándonos, no somos dignos de recibir esa regeneración durante la noche, y consecuentemente tampoco la llegada de un nuevo amanecer": "For if we can't love them in loving each other/we are unworthy of this hour and of all dawns/forever" (*AM* 29-30).

Con este oscuro poema se diría que MacEwen está representando la simbólica de la Luna: arquetipo de conocimiento indirecto que evoca metafóricamente la luz en la inmensidad tenebrosa. La luz de la luna, sin embargo, no es más que un reflejo de la del sol, por lo que representa el símbolo del conocimiento por reflejo (Véase Chevalier & Gheerbrant, 1995: 658-659). "Two Aspects of the Moon" no es un poema asequible ni directo. Como antes comentamos, el mundo que refleja es más onírico que real. Por otra

parte, las imágenes de destrucción y creación o de muerte y renacimiento aluden a la naturaleza dual de la Luna; a Diana como aspecto favorable y a Hécate como aspecto temible. La primera es representada justo al principio del poema en letra cursiva. Es la visión romántica del astro: Diana como guardiana de las corrientes y los manantiales llenos de fertilidad y tesoros. Hécate es representada al final del poema, también en letra cursiva: diosa de las encrucijadas y bifurcaciones a la que se entregaban cadáveres en su honor. Es la Madre Terrible y diosa de las magas y hechiceras[59]. Además, el hecho de que MacEwen defina a la Luna en forma de cimitarra al final del poema es significativo, pues ésta es una de las señas de identidad de Mercurio[60] y daría consistencia a las imágenes alquímicas que observamos en la primera parte del poema. De hecho, Diana es una versión femenina de Mercurio. Los dos son dioses funerarios que conducen a los espíritus al reino del reposo. Los dos amparan el comercio y señalan los caminos. En definitiva, Mercurio no es más que la *Mater Magna* convertida en *Pater*[61]. Campbell explica, a su vez, que una vez que el héroe, en este caso la escritora, ha decidido emprender el viaje, su primer encuentro se produce con una figura protectora que le proporciona amuletos y fuerza para luchar contra el dragón o

[59]Véase "Piedras 'Hermes' en el Royo y Encrucijadas" en el sitio http://web.jet/sotabur/hermes.html para el significado simbólico de Diana y Hécate en relación con Mercurio, como dios alquímico. Consulta del 30 de enero, 2002.

[60]Con una espada curva o cimitarra (en forma de medialuna) Mercurio mata a Argos y más tarde se la presta a Perseo para que éste de muerte a Medusa. Véase "Señas de identidad de Hermes/Mercurio" en el sitio http://kelpienet.net/rea/idecar.htm. Consulta del 30 de enero, 2002.

[61]Para más información consúltese el sitio http://web.jet/sotabur/hermes.html.

cualquier otro peligro con el que haya de encontrarse. En la mitología clásica este guía no es otro que Mercurio:

> Protective and dangerous, motherly and fatherly at the same time, this supernatural principle of guardianship and direction unites in itself all the ambiguities of the unconscious –thus signifying the support of our conscious personality by that other, larger system, but also the inscrutability of the guide that we are following, to the peril of all our rational ends (1973: 73).

Una vez que MacEwen ha explorado el fondo del abismo, es decir, su propio inconsciente, ella misma se pregunta si podrá encontrar la forma de restablecer su antiguo *yo*, comenzando un nuevo proceso[62] en busca de la unión de los opuestos. Para encontrar la respuesta le envía una carta a Caronte. Caronte es, como se sabe, el barquero que conduce a las almas a través de los pantanos del río Aqueronte, hasta la orilla opuesta. Estas almas en pago, deben darle un óbolo o moneda[63]. Caronte es representado como un viejo feo de barba gris e hirsuta, vestido de harapos y con un abrigo de capucha que oculta su rostro. Conduce la barca[64] fúnebre pero no rema, de ello se encargan las mismas almas. Con

[62]Jung explica: "Por desgracia, el efecto de cada proeza del héroe suele en general durar poco. Continuamente choca él contra nuevos obstáculos, debe arrastrar nuevos peligros, y siempre bajo el signo de liberación respecto de la madre" (1993: 355).

[63]De ahí la costumbre en muchas culturas de introducir una moneda en la boca del cadáver en el momento de enterrarlo.

[64]La barca, "(arca, cesto, cajón, tonel, etc.) es un símbolo del cuerpo materno, al igual que el mar en el que el sol se hunde para renacer. Lo que se hincha en la madre también puede significar lo que la vence y mata" (Jung, 1993: 225).

ellas se muestra tiránico y brutal. Caronte es la representación de "la muerte que, con implacable saña, lo destruye todo"(Pérez-Rioja, 1988: 115).

En "A Letter to Charos" (*AM* 45) MacEwen invoca a este "Lord of the midnight river", habitante establecido del Agua lunar, para preguntarle si podrá alguna vez abandonar su naturaleza acuática, amorfa y líquida y regresar a la Tierra. Ella sabe que primero tendrá que morir, entregar su alma a Caronte[65], dejarse llevar por la corriente del río Aqueronte, como lo sugieren las imágenes del túnel y del beso líquido:

> A LETTER TO CHAROS
>
> Lord of the midnight river, tell me
> will my silver hands like fish
> slip away from my lover's flesh
> and will it surely come to this–
> the final tunnel and the liquid kiss (*AM* 45).

En ese momento cercano a la "muerte", MacEwen hace una última reflexión sobre lo que ha sido su vida e incluso se llega a preguntar si podría haber hecho las cosas de otra manera[66]: "was it all a magic act of sun and water/was there something else I should have

[65]El viaje hacia la Muerte es un viaje lento, lleno de sufrimiento, peligros y misterios. Así lo describe Bachelard: "El barquero es el guardián de un misterio....Todo lo que la muerte tiene de pesado, de lento, está también marcado por la figura de Caronte. Las barcas cargadas de almas están siempre a punto de zozobrar. Asombrosa imagen en la que sentimos que la Muerte teme morir y el ahogado sigue temiendo el naufragio. La muerte es un viaje que nunca termina, una perspectiva infinita de peligros...La barca de Caronte se dirige siempre a los infiernos....La barca de Caronte es, pues, un símbolo ligado a la indestructible desgracia de los hombres, que atraviesa las edades del sufrimiento" (1973:122-124).

[66]Jung establece un paralelismo entre este momento cercano a la muerte y la parábola de Jonás tragado por la ballena, que el psicólogo explica de la forma siguiente: "Uno se hunde en el recuerdo de la

done instead".

> did I throw my life away like so
> much money thrown at the feet of singers,
> did I throw my life at the feet of singers
> like a coin tossed into a midnight fountain
>
> was it all a magic act of sun and water
> was there something else I should have done instead (*AM* 45)

Sin embargo, pronto empieza a vislumbrar indicios de un futuro como vemos en la parte final del poema, con imágenes explícitamente sexuales:

> into whose future am I moving
>
> *my thighs, all silver with his seed*
> *are sleek for swimming,*
> *I see the aqueducts of death ahead* (*AM* 45, énfasis en el original)

Es precisamente la misma Muerte[67] la que la libera: la Muerte como manantial de

infancia y así desaparece del mundo presente. En apariencia se va a parar a las tinieblas más profundas, pero entonces se tiene la inesperada visión de un mundo del más allá. El *mysterium* que se percibe representa ese tesoro de imágenes primarias que como don de la humanidad trae todo hombre a la existencia, esa suma de formas innatas que son propias de los instintos" (1993: 406).

[67]Bachelard sostiene que la muerte está contenida en la simbólica del Agua, pues el destino de ésta como elemento esencial del hombre es la constante transformación del ser: "...el agua es un *tipo de destino*, ya no solamente el vano destino de las imágenes huidizas, el vano destino de un sueño que no se consuma, sino un destino esencial que sin cesar transforma la sustancia del ser...No nos bañamos dos veces en el mismo río, porque ya en su profundidad, el ser humano tiene el destino del agua que corre. El agua es realmente el elemento transitorio. Es la metamorfosis ontológica esencial entre el fuego y la tierra" (1973: 15). Asimismo, Jung explica que al morir el hombre llega a las aguas estigias para iniciar el "viaje nocturno por mar": "Estas oscuras aguas de la muerte son aguas de vida; la muerte con su frío abrazo es el seno materno, del mismo modo que el mar, que si bien se traga el sol vuelve a parirlo desde sus entrañas" (1993:

vida tanto espiritual como material, tal y como indica el decimotercero arcano del Tarot con el mismo nombre, que Cirlot explica con las siguientes palabras:

> Es preciso resignarse a morir en una prisión oscura para renacer en la luz y la claridad. Igual que Saturno poda el árbol para que se rejuvenezca, Shiva transforma los seres, destruyendo su forma sin aniquilar su fundamento. La muerte es, de otro lado, la suprema liberación. En sentido afirmativo este arcano simboliza la transformación de todas las cosas, la marcha de la evolución, la desmaterialización (1991:312).

Con este poema MacEwen se acerca a la fase final de su exploración, "The Lake of Dreams", la última sección de la colección *The Armies of the Moon* (1972:51-72) a la que pertenece el siguiente poema "House of Mercury":

> HOUSE OF MERCURY
>
> These days all those who come to me
> should wear the blue of metal or the quick
> silver of the sea which glints its mineral
> histories–steel of blades from unknown wars,
> scales like flint on the unknown fish, great
> desolate wrecks of ships which set sail
> for the depths, the thin grey clang of bells
> calling someone somewhere, tin rivers of Aquarius.
>
> Things that speak of forests I have long since lost
> disturb me (eyes the colour of dry moss)

231).

> Leave me be, I want to be water,
> I'm trying to flow though I'm dense and silver,
> I'm trying to move a ton of metal
> as easily as the sea. (*AM* 52)

En este poema, como podemos ver, MacEwen habla, al igual que en el poema anterior, del carácter transmutativo del agua. Con sólo leer el título, podemos adivinar que en esta ocasión, la voz poética hará también uso de la simbología alquímica. Afirma querer convertirse en agua: "Leave me be, I want to be water", es decir, desea recrear internamente el *aqua permanens* de la alquimia, el elixir del que nace la totalidad. Jung afirma que el *aqua permanens* también llamada *aqua nostra*

> es una especie de superfuego, un *ignis coelestis* vinculado a los mitemas iniciáticos del desmembramiento, inundación, tormento y trasformación, tan característicos de los misterios egipcios y greco-latinos. Esta a*qua permanens*, del que es sinónimo la *serpens mercurialis*, es equiparable al *Anima Mundi* ligada a la materia (1989b: 14-15).

Las imágenes de desmembramiento, inundación y tormento, a las que se refiere Jung en la cita anterior, las encontramos al final de la primera estrofa en forma de naufragios: "...great/desolate wrecks of ships which set sail/for the depths..."(*AM* 52). El mar, pues, como en poemas ya analizados, es un espacio de desintegración y posterior reintegración. MacEwen desea que esta transmutación no sólo tenga lugar en sí misma, sino en todo lector que se acerque a su obra. Estos deben estar preparados para el viaje : "These days all those

who come to me/should wear the blue of metal or the quick/silver of the sea which glints its mineral histories –steel of blades from unknown wars"(*AM* 52). Con estos versos, la escritora habla simbólicamente del retorno a Mercurio, al estado indiferenciado, como ya apuntamos. En cuanto a la referencia al pez, aparte de lo ya dicho en poemas anteriormente analizados (tales como "Nun/The Fish", "The Sperm King" y "The Heel"), cabe también decir que es un símbolo igualmente importante en la alquimia y que se relaciona con lo "redondo", como signo de totalidad. Es un "animal psíquico, símbolo del espíritu aún inconsciente que encierra los contenidos del alma que el pescador se esfuerza en traer a la superficie" (Chevalier & Gheerbrant, 1995: 60) y fue utilizado por los alquimistas como jeroglífico de la Piedra filosofal en su estado primitivo. El pez está asociado a la restauración cíclica[68] debido a su prodigiosa facultad de reproducción y esto, como nuevamente apuntan Chevalier & Gheerbrant puede transferirse también al plano espiritual (1995:823). La Piedra, a la que MacEwen hace también referencia en el poema "scales like flint on the unknown fish" (*AM* 52), nace, al igual que el pez en el agua y vive en el agua. Es el mercurio filosofal como *aqua permanens*, un símbolo del espíritu aproximado a la materia, que, según la concepción de Heráclito se había convertido en agua. El paralelo cristiano lo constituía naturalmente la sangre de Cristo, y por eso esta "agua de los filósofos" fue también llamada

[68]Lo cual justifica la reiterada utilización de este símbolo por la escritora.

spiritualis sanguis[69]. La Piedra Filosofal es, entonces, el objetivo final de la alquimia, "la noción de la consumación de la gran obra", un símbolo en definitiva de Cristo: "Si el oro es la inmortalidad, y las piedras son los hombres, todos los métodos de la alquimia espiritual se orientan claramente a semejante operación" (Chevalier & Gheerbrant, 1995: 829). Debido a su carácter inmutable a pesar del paso del tiempo, la piedra es símbolo de sabiduría. Como vemos, todos los símbolos del poema están relacionados con Mercurio. Por otra parte y también en relación con lo dicho anteriormente sobre el significado simbólico del pez, el hecho de que MacEwen afirme:"Leave me be, I want to be water" indica que el proceso está sólo comenzando, por lo que sus movimientos dentro del Agua son todavía torpes y lleno de dificultades: "I'm trying to flow though I'm dense and silver,/I'm trying to move a ton of metal/as easily as the sea." El Agua se constituye como elemento de lo femenino y como símbolo de las energías inconscientes.

En la segunda parte de la recopilación poética *Magic Animals* (1974: 123-143) en la que MacEwen introduce nuevos poemas, encontramos, tal y como veíamos en *A Breakfast for Barbarians* (1966) la imagen del hombre como bárbaro en su aspecto más negativo; como animal relegado a las junglas de los malos sueños. El mensaje que la autora

[69]Para más información sobre la Piedra Filosofal y su relación con el *aqua permanens* véase http://relue.csociales.vchile.cl/rehuehome/facultad/publicaciones/libros/tesis/4-1-2.htm. Consulta del 30 de enero, 2002.

parece darnos es que la inhabilidad del hombre moderno de lidiar y reconocerse como parte integrante del reino animal es la prueba fehaciente de su falta de unidad. En "Sea Images" (*MA* 143), un poema compuesto de siete partes, MacEwen utiliza la mitología y la simbología alquímica para expresar su protesta contra la "bestialidad" del hombre moderno. El poema comienza con un diálogo entre la poeta y un buzo llamado Ley[70]. Éste le dice que no hay nada que temer en el fondo del mar, excepto a uno mismo:

> SEA IMAGES
>
> *The only thing to fear in the sea is yourself*
> said Ley the diver
> *In that case, come with us and find Atlantis*
> said I, half-joking
>
> *My dear, don't you know how deep you have to go*
> *to find a single thing?*
> laughed Ley. (*MA* 143)

Atlanta, el reino mitológico y utópico sumergido en las profundidades representa naturalmente al *sí-mismo*. Cristo, el vellocino de oro, el Hombre Cósmico, el *graal,* la Piedra Filosofal, etcétera, son todas expresiones sinónimas de este estado que la autora desea alcanzar. Por otra parte, la pregunta con la que termina esta primera parte de "Sea

[70]En su libro de viajes *Mermaids and Ikons: a Greek Summer* (1978:71) descubrimos que Ley es un personaje real; un fotógrafo del fondo del mar llamado Ley Kenyon con el que MacEwen tuvo una conversación muy similar durante uno de sus viajes a Grecia.

Images" nos recuerda la necesidad de llevar a cabo el proceso de introversión hasta su fin para poder llegar a nuestro *yo* más primitivo, pero también más sagrado. Es el "holy barbarian" tantas veces aludido por la escritora en colecciones anteriores. El resto del poema representa una serie de imágenes interrelacionadas con esta primera estrofa. Las cuestiones filosóficas de la primera parte y las conclusiones de la última encuentran su explicación en las imágenes dramáticas de las cuatro estrofas centrales.

En la segunda sección, MacEwen describe las diferencias entre el hombre "terrenal" y el hombre "marino"; es decir, entre la persona que vive ajena al mundo interior y aquella otra que sí se sumerge para conocerse. Al igual que en otros poemas alquímicos anteriores, especialmente "Black Alchemy" (*BB* 40) y "House of Mercury" (*AM* 52), el mar representa el *aqua permanens*, lugar de desintegración y consecuente sanación:

> Perhaps we are only dim figures underwater
> meeting for a moment
> the perfect eyes of fishes
> which encounter us sideways
> in luminous surprise
>
> And perhaps on land we hang on
> to *our illnesses which protect us*
> *from the full responsibility of health*
>
> And perhaps on land we do not have
> to answer for our crimes
> while undersea we answer
> and the sea will answer for itself (*MA* 143, énfasis añadido).

Bajo el agua estas personas que deciden sumergirse se topan con los peces, símbolo tradicional, como hemos visto, de la figura de Cristo. Bajo el agua, además, el hombre debe responder por todas sus acciones, pues se encuentra consigo mismo sin ninguna máscara social. El mar, sin embargo, "will answer for itself" ya que representa una unidad implícita en sí mismo. El hombre "terrenal" es completamente diferente. La misma sociedad lo enmascara y protege de todas sus hazañas de manera irresponsable, y no todo el mundo está dispuesto a iniciar esta búsqueda de salud mental y de comportamiento : "...on land we hang on/to our illnesses which protect us/from the full responsiblity of health". En las tres secciones siguientes, MacEwen describe el comportamiento absurdo del hombre, que, aunque cerca del mar, mata todo lo que le atrae por el simple hecho de dominar y subyugar el mundo de la naturaleza[71]. La tercera estrofa, por ejemplo, comienza "We speared the big red starfish because it was there". En estas tres secciones, las enfermedades del *yo* son yuxtapuestas a la supervivencia de los instintos en el reino animal. Así esa estrella de mar roja, descrita como un "hostage of water", al igual que la escritora se definía a sí misma como "a hostage of gold" en "Jewellery"(*AM* 53), se rompe una pata en su huida y prefiere volver cojeando al mar que ir en busca de una muerte segura en la tierra. La quinta y sexta estrofas representan, con un gran realismo, al hombre como el cruel destructor de su propio

[71]Como ocurre en el bello poema de Coleridge, "The Rime of the Ancient Mariner". Véase Clark & Healy (1997: 699-717).

entorno y se establecen las diferencias entre la vulnerabilidad del reino marino contra el poder y el dominio del reino humano, que mata sin saber por qué y emplea los trofeos de su captura como objetos de decoración en el cuarto de baño. Incluso se los come sin estar hambriento, por su color, su belleza y porque saben a mar:

> Another day we scooped up about twenty
> of the little white starfish
> with our hands
> where they slept half-hidden in the sand
> of the shallows
> then we put them on a towel to dry
> (upside down where they writhed and writhed).
> It took them many hours to die.
>
> I use them to decorate my bathroom walls
> and I don't know why.
> *
> By night with knives and flashlights
> we tracked down the tiny blue crabs
> who lived in the crevices of the rocks
> on the shoreline.
>
> Dazzling them with man-light, we pried
> and poked into their little homes
> and prodded and poked and pried and speared
> the things, some of them small as spiders
> in our hands.
>
> And though we were not hungry, we ate,
> we ate them straight from the fire,
> because they were so blue and beautiful

> and tasted of the sea
> because they were so small and rare. (*MA* 144-145)

El motivo del festín en esta última estrofa citada nos recuerda asimismo al necio intento de satisfacer apetitos "más profundos" con el menú equivocado, tan bien representado en *A Breakfast for Barbarians* (1966). Como apunta Bartley, las palabras utilizadas por MacEwen en esta penúltima parte del poema nos acercan nuevamente al significado simbólico y alquímico de la primera estrofa, pero en sentido inverso:

> The words 'blue and beautiful', 'rare' and 'tasted of the sea' have implicit connections with alchemy–with the blue *aqua permanens*, with the rare disintegration and reintegration of opposites. But here, the human characters are consuming the sea's secrets blindly and not discovering them (1983: 45).

Como acabamos de sugerir, "Sea Images" (*MA* 143-145) posee una estructura circular. El final nos remite al comienzo. La escritora tras describir esta serie de comportamientos inhumanos, incluyéndose en todo momento como cómplice y participante afirma que "there is something here we do not understand" retornando así a la sabiduría del submarinista en la primera parte:

> Drop the sails and be silent
> There is something here we do not understand
>
> As dark as the receding tides

As delicate as the tiny shrimps who
Tickle their way across my hands

There is nothing to fear in the sea
But ourselves
There is nothing to fear but man (*MA* 145).

Otro poema en el que MacEwen utiliza la imagen del pez como símbolo del *sí-mismo*, pero ahora en un contexto no tanto alquímico sino explícitamente cristiano es "The Sign" (*AM* 54). Nuevamente, y como ya vimos especialmente en los poemas sobre el Fuego, la poeta no quiere que su misticismo se convierta en "my surrender to/some quieter forms of love", sino que desea que éste surja de la pasión misma de la vida, de "...the lust of God[72],/ the seas which boil in the bones".

Asegura, además, que cuando regrese de su viaje a la catacumbas bajo los acueductos de Roma y se encuentre con su amante, ella ya será pez, estigmatizando con sus besos "the holy symbol of the catacombs":

[72]Por otra parte, MacEwen no hace sino seguir el patrón del hombre primitivo, el cual concebía la sexualidad como parte esencial de lo religioso o sagrado. Así lo explica Jung: "...la sexualidad desempeña un papel importante en la formación de símbolos, aun religiosos. No hace siquiera dos mil años que el culto a la sexualidad florecía de modo más o menos abierto. La naturaleza de las fuerzas plasmadoras de símbolos no se modifica de siglo en siglo. Una vez que se ha captado el contenido sexual de los cultos antiguos y se tiene presente que la vivencia de la unión con la divinidad se concebía desde la antigüedad como un coito más o menos concreto, ya no se puede pensar que las fuerzas instintivas de la fantasía mitopoyética se modificaran radicalmente después del nacimiento de Cristo. La circunstancia de que el cristianismo primitivo se apartara con la máxima energía de toda la naturaleza y de la instintividad, y en particular, por su tendencia ascética, de la sexualidad, demuestra precisamente la procedencia de las fuerzas que lo motivaban. En modo alguno debe extrañar, por lo tanto, que esa transformación dejara importantes huellas en los símbolos cristianos" (1993: 241-242).

THE SIGN

What you have finally made me do
is trace with my foot
in the frightened dirt
the sacred fish, the Christian
calling-card, the sign
of the society, that all may know
I am one to go down
to the secret feasts
beneath the aqueducts of Rome.

You think that this is my surrender to
some quieter forms of love
and that this thin and spineless fish
swims only in rock or dust.

But what I am learning
is the lust of God,
the seas which boil in the bones,
and when next time I get to you
the teeth of my kiss
will trace in your flesh
the holy symbol of the catacombs (*AM* 54).

Pero la ensoñación de un anhelo es una cosa y la verdadera realidad es otra. Así en "The Real Name of the Sea" (*AM* 58) MacEwen sostiene que todo hubiese sido diferente si hubiese sabido con anterioridad con lo que se iba a encontrar en el viaje hacia las

catacumbas de su inconsciente; ese inmenso océano lleno de peligros[73]: "tunnels, thunder, wind and water, also time" y en el que halla "some kinds of light I couldn't bear". Pues en su viaje debe revivir todo lo ya vivido y enterrarlo. Se trata nuevamente de regresar a la madre y volver a empezar:

> THE REAL NAME OF THE SEA
>
> Everything would have been different
> had I known it before. I would have had no fear
> of tunnels, thunder, wind and water, also time,
> which brought me always to the brink of being
> and taught me how to love, and die.
> (Sheer lightning found me cowering
> hot and cold upon the floor; there were
> some kinds of light I couldn't bear.
> Even the candles lit for all the birthnights
> of my life
> were a blaze of boats in an ocean funeral.) (*AM* 58)

Observamos así el terror que provoca adentrarse en lo desconocido, aunque forme parte de uno mismo y pueda provocar el desequilibrio psíquico si no se sabe integrar en el consciente todo aquello que se descubre durante la introspección. Este deseo de exploración

[73]"*El salto en el mar*", escribe Bachelard, "reaviva, más que cualquier otro acontecimiento físico, los ecos de una iniciación peligrosa, de una iniciación hostil. Es la única imagen exacta, razonable, la única imagen que se puede vivir, del *salto a lo desconocido*...El salto en lo desconocido es un salto en el agua" (1973: 248).

surge siempre de la disconformidad con la realidad y del deseo de cubrir el vacío que la vida exterior no puede llenar. Se manifiesta con frecuencia en forma de agua violenta donde la voz poética nada contra corriente, contra grandes olas[74] y remolinos. Representa la lucha y el coraje para sobrevivir y para comprender. Joseph Campbell nos ofrece la siguiente explicación psicológica de este momento:

> Willed introversion...drives the psychic energies into depth and activates the lost continent of unconscious infantile and archetypal images. The result, of course, may be a disintegration of conciousness more or less complete (neurosis, psychosis...); but on the other hand, if the personality is able to absorb and integrate the new forces, there will be experienced an almost superhuman degree of self-consciousness and masterful control....It is a deliberate...response to some waiting void within (1973: 64-65).

En la segunda estrofa del poema, MacEwen se dirige al lector para comunicarle que su "terrifying cosmos" no es diferente al nuestro ni al del hombre del pasado. Está constituido de todo lo ya visto o hecho en la vida desde el comienzo de los tiempos. Es el *inconsciente colectivo*, fuente de conocimiento y cimiento de los arquetipos en el que todo lo múltiple tiende a la unidad:

[74]"Cada ola hace sufrir, cada ola azota como una correa...En la realidad psicológica del masoquismo, la flagelación es una exigencia previa al goce; en la 'realidad' literaria, la flagelación aparece apenas como una consecuencia, como la consecuencia de una dicha excesiva...La ambivalencia del placer y de la pena marca los poemas como marca la vida. Cuando un poema encuentra un acento dramático ambivalente, sentimos que es el eco multiplicado de un instante valorizado en el que el bien y el mal de todo un universo se anudaron en el corazón del poeta" (Bachelard, 1973: 254).

I insisted that my terrifying cosmos
was not different from your own;
I promised you that it contained
all you had ever seen or done
(for I had seen all things converge to one).
I asked you to hold the gold shell
of the burning sea to your ear
and hear the drowning children
call for their Viking fathers
and worldbreakers breaking
on the awful shores of love forever. (*AM* 58)

El sacrificio que supone el proceso de introversión termina siempre en recompensa, identificada con una relación más cercana con su musa y con lo divino en su vida, como observamos en "When You Come Upon Him" (*AM* 61):

WHEN YOU COME UPON HIM

When you come upon him at the edge of the water,
child of Allah,
with wheels of light and all the bright leaves
of the world flying around him–
tell him that I served him well,
the handsome two-horned one who waits
at the river of the world's end
Tell him I bore the seed which was his dream,
tell him I made havoc in his name.

Esta primera parte del poema podría, en una primera lectura, hacer alusión a Caronte, que como vimos en "A Letter to Charos" (*AM* 45) había plantado su semilla de

muerte en el narrador. Sin embargo, su descripción de él como "the handsome two-horned one who waits/at the river of the world's end" hace que cambiemos de opinión. No se trata del guía de las almas hacia la muerte, sino del dios celta Bran, que en lugar de conducir estas almas lo que hace es esperarlas "at the river of the world's end". Bran es el Señor de la Salvación y la Resurrección (Véase Bartley 1983: 83). La voz poética, por tanto, ha cruzado con éxito el río Aqueronte. Ha superado la muerte simbólica y ha renacido. Atrás ha dejado el mundo nocturno, como podemos observar en las imágenes de luz de esta primera estrofa. Es el regreso al mundo del Fuego, de la vida. La escritora asegura que ha servido bien a este dios y a pesar de las numerosas dificultades que ha encontrado en el viaje su intención no es abandonar, sino llegar hasta el final; es decir, integrar en el consciente, como apuntaba Campbell anteriormente, todo lo aprendido durante este viaje. Esa parece ser la intención de la autora, a juzgar por la esperanza de futuro que apreciamos al final del poema:

> Whenever the faceless winds were calling
> the seed of the future from the world,
> I with a mere breath would call
> the liquid millions from his loins
> to inhabit me briefly before they fell.
>
> For the four winds made murder in my head
> and the pebbles in the water were a million eyes.
> I was possessed and cold. I cried: *O shed*
> *the secret generations from your loins*
> *that these your ghostly children, Lord,*

shall lead me by the hair
to the limits of the world. (*AM* 61)

Así concluye el viaje. El poema termina con la promesa del regreso de la escritora a la realidad, a la Tierra. Observamos un cambio de actitud. Atrás han quedado los momentos de duda y temor que la asediaban[75]. Y aunque pareciera que hemos estado hablando en todo momento de dos mundos diferentes (el de lo consciente y lo inconsciente, del Agua y el Fuego, lo real y lo divino) en realidad se trataba de uno sólo. Se trataba de recuperar una parte olvidada y apartada del ser:

> The two worlds, the divine and the human, can be pictured only as distinct from each other –different as life and death, as day and night. The hero adventures out of the land we know into darkness; there he accomplishes his adventure, or ...is simply lost...imprisoned, or in danger; and his return is described as a coming back out of that yonder zone. Nevertheless –and here is a great key to the understanding of myth and symbol –the two kingdoms are actually one. The realm of the gods is a forgotten dimension of the world we know....The values and distinctions that in normal life seem important disappear with the terrifying assimilation of the self into what formerly was only otherness (Campbell, 1973: 217).

En "The Death of the Loch Ness Monster" (*AW* 17-18), MacEwen introduce un

[75]Campbell explica: "The individual, through prolonged psychological disciplines, gives up completely all attachment to his personal limitations, idiosyncrasies, hopes and fears, no longer resists the self-annihilation that is prerequisite to rebirth in the realization of truth, and so becomes ripe, at last, for the great at-one-ment. His personal ambitions being totally dissolved, he no longer tries to live but willingly relaxes to whatever may come to pass in him; he becomes, that is to say, an anonymity" (1973: 237).

símbolo que aún no hemos analizado, pero que de alguna forma está integrado en los comentados anteriormente. Es la imagen de la serpiente, dragón o salamandra que en "Tiamut" (*MA* 17) representaba al Caos original. Al igual que el hombre, la serpiente se distingue del resto de los animales en su forma y carácter. Desde este punto de vista, son opuestos y a la vez complementarios. Al no tener ninguna especie semejante a ellos, por otro lado, ambos se distinguen por su soledad en el mundo, aspecto que MacEwen señala en este poema. La serpiente es uno de los símbolos más estudiados por Jung. Para él este animal encarna la psique inferior y oculta; lo misterioso e incomprensible . La escritora rescata la antigua leyenda del Monstruo del Lago Ness para representar esta misteriosa criatura que habita en el inconsciente y que ha muerto de soledad esperando a que el hombre se acercara a ella y la comprendiera. De esta manera MacEwen muestra, una vez más, la necesidad del hombre contemporáneo de recuperar la unidad perdida, de encontrarse a sí mismo, de explorar sus más oscuros recovecos y restaurar su "sordid soul in ruins":

THE DEATH OF THE LOCH NESS MONSTER

Consider that the thing has died before we proved it ever lived
and that it died of loneliness, dark lord of the loch,
fathomless Worm, great Orm, this last of our mysteries–
(...)
and that it had no tales to tell us, only that it lived there,
lake-locked, lost in its own coils,
waiting to be found; in the black light of midnight

surfacing, its whole elastic length unwound,
and the sound it made as it broke the water
was the single plucked string of a harp–
this newt or salamander, graceful as a swan,
this water-snake, this water-horse, this water-dancer.

Consider him tired of pondering the possible existence of man
whom he thinks he has sighted sometimes on the shore,
and rearing up from the purple churning water,
weird little worm head swaying from side to side,
he denies the vision before his eyes;
his long neck, swan of Hell, a silhouette against the moon,
his green heart beating its last,
his noble, sordid soul in ruins.

Now the mist is a blanket of doom, and we pluck from the depths
a prize of primordial slime–
the beast who was born from some terrible ancient kiss,
lovechild of unspeakable histories,
this ugly slug, half blind no doubt, and very cold,
his head which is horror to behold
no bigger than our own;
whom we loathe, for his kind ruled the earth before us,
who died of loneliness in a small lake in Scotland,
and in his mind's dark land,
where he dreamed up his luminous myths, the last of which was man. (*AW* 17-18)

En este poema perteneciente a su última colección, observamos un cierto pesimismo de MacEwen, al final de su vida, en relación con el hombre contemporáneo. Ya no vemos aquel tono optimista de sus primeras obras, con el que la escritora nos invitaba a

sumergirnos en el mar de nuestro inconsciente para conocernos y alcanzar la totalidad; para comprender el universo y reparar el mundo fragmentario en el que vivimos. En su lugar, esta "water-snake", "water-horse[76]", "water-dancer" muere irreparablemente "tired of pondering the possible existence of man/whom he thinks he has sighted sometimes on the shore" (*AW* 17-18), y antes de que el hombre haya incluso demostrado su existencia. La serpiente está representada como metáfora de la capa más profunda de la vida en su latencia y que Bachelard considera como "uno de los arquetipos más importantes del alma humana" (Chevalier & Gheerbrant, 1995: 926). Simboliza la *Kundalini* del budismo tántrico (Véase Eliade y Couliano, 1997: 93). Es también un símbolo cósmico "fathomless Worm, great Orm, this last of our mysteries", que vive en las noches de luna "in the black light of midnight y cuya última creación soñada fue el hombre, como leemos al final del poema. A la serpiente se la asocia también con Vishnú y Shiva, pues representa el desarrollo y la reabsorción cíclica, de ahí la referencia que encontramos en el poema como "water-dancer". Este aspecto correspondería al *ouroboros*, como símbolo alquímico de la serpiente que se muerde la cola, del que hablamos al comienzo de este capítulo; es la creación en un círculo continuo. Sin embargo, en este poema el *ouroboros* no llega a manifestarse, pues, serpiente y hombre, alma y cuerpo, no alcanzan a unirse. En lugar del círculo encontramos la línea. MacEwen describe a este Monstruo del Lago Ness en toda su extensión, "...its whole

[76]Jung considera al caballo como representación de la libido y posee una naturaleza fálica. Es también un "guía para el viajero, el extraviado, tiene capacidad mántica" (1993: 287). Ésta última aplicación simbólica es probablemente la utilizada por MacEwen en este poema.

elastic length unwound", leemos en la primera estrofa. Esta ausencia de fertilidad la realza la descripción de este símbolo como símbolo masculino. MacEwen emplea en todo momento el pronombre de tercera persona "he", para referirse a ella. No es ya la matriz del mundo, como leíamos en "Tiamut" (*MA* 17*)*.

La preocupación hacia la falta de unidad en el hombre contemporáneo la encontramos nuevamente en "Niagara Daredevil, 37, buried near the falls" (*AW* 31). Este poema está inspirado en la historia real de Daredevil Karel Soucek, el eslovaco que consiguió lanzarse y cruzar la catarata de la Herradura , "the Horseshoe Falls", en Ontario, metido en un barril, y que murió cuando intentaba hacer algo similar en Houston. Basándose en esta historia que le proporciona la metáfora perfecta del hombre que se lanza y zambulle en lo desconocido del abismo, MacEwen se dirige al hombre moderno para insistir una vez más en que la única forma de hallar el equilibrio es "to fling yourself into the canyons of your soul":

NIAGARA DAREDEVIL, 37, BURIED NEAR THE FALLS

You had hit concrete walls at greater speeds than that,
You told a reporter after one escapade.

They sang hymns in fervent Slovakian
Over your grave.

The rivermen say you can escape the Falls, but
They always get you in the end.

(...)

This is the New World where the only way to find out
Who you are

Is to fling yourself into the canyons of your soul
Or walk a thousand miles over rock and snow, and dare

You devil, to put your life on the line, on the wire
That stretches from one side of the Falls to the other. (*AW* 31)

El frío del alma petrifica el Agua, congelando su significado más simbólico. En "Black Ice"(*AW* 95) MacEwen habla de su propio país[77] de Agua y de nieve y define a los canadienses como "water people", acostumbrados a avanzar sobre grandes superficies de agua helada o nieve, sin sumergirse en ella. Admite estar contagiándose de ese frío de su país y sus gentes, aunque espera ansiosa la llegada del calor de la Primavera, de su musa angélica, que vuelva a transformar su alma en Agua:

BLACK ICE

You watch Cranston in one of his ice fantasies, his blades carving the black ice, the rink like a slate, and you think: This is a country of water people, look at all the skaters and skiers and swimmers travelling over the several surfaces of water, look at Cranston writing his signature on the black ice, regard his face.

[77]El país en donde se nace proporciona al poeta su materia de ensoñación: "El sitio en que se ha nacido es menos una extensión que una materia: es un granito o una tierra, un viento o una sequedad, un agua o una luz. En él materializamos nuestras ensoñaciones: gracias a él nuestro sueño cobra su sustancia justa; a él le pedimos nuestro color fundamental" (1973: 18). Por eso el Agua siempre está impregnada del lugar de donde se es. Es anónima para el foráneo y cofre de secretos y tesoros para el poeta que recuerda.

> In this country you carve your life out of the knowledge of your death. And out of the sure knowledge of our own deaths, angel, we create this love. I am lying on the white sheets of a Kanadian winter, waiting for the marvellous weight of your body, waiting for the ferocious Spring. I am turning to snow, I am turning to water... (*AW* 95)

El hielo ha sido definido como "el estrato rígido que separa la conciencia del inconsciente o cualquier plano de la determinación de su dinamismo" (Cirlot, 1991: 56). Sin embargo, el final del poema (junto con el título "Black[78] Ice") prometen un nuevo comienzo, que la misma MacEwen reconoce en "The Loneliness of the Long Distance Poet":

> I suppose everything survives the drama of its birth or death. In poetry I'm riding the waves of invisible seas in fabulous vessels which are always arriving or departing in and from new kingdoms. (*AW* 101)

Así en "A Coin for the Ferryman" (*AW* 122), en un momento de lluvia[79] e intensa soledad[80], la escritora arroja este "savage poem" al Agua junto con una moneda en ofrenda a Caronte, el señor de la Muerte, para que lo lleve a la otra orilla de la Vida y pueda, junto

[78]El negro es la ausencia del color y simboliza, como ya dijimos, el comienzo de la Obra alquímica. Es la *nigredo,* la fermentación y disolución que conducen finalmente al blanco. En su última colección, MacEwen retorna, por tanto, a aquellos estados psicológicos que representaba al principio de su carrera y que ya hemos analizado al inicio de este capítulo.

[79]La referencia a la lluvia proporciona un carácter optimista a este poema, pues la lluvia es símbolo de fertilidad. Véase a este respecto Chevalier & Gheerbrant (1995: 671-672).

[80]El estado psicológico que provoca la soledad es el ideal para "la psicología del desafío cósmico. Para *proyectar* bien la voluntad, hay que estar solo. Los poemas de la natación voluntaria son poemas de la soledad...Gracias a la sensibilidad, la ambivalencia especial de la lucha contra el agua, con sus victorias y sus derrotas, se insertan en la ambivalencia clásica de la pena y la alegría...Esta ambivalencia no es equilibrada. La fatiga es el destino del nadador" (Bachelard, 1973: 253).

con MacEwen, renacer. En este eterno ciclo de nacimientos y muertes, que es la vida[81], no hay lugar para el tiempo entendido como historia: "The afterworld is the preworld, is this world":

A COIN FOR THE FERRYMAN

In this rain that lasts forever
I embrace a loneliness like no other
And live with it till it becomes my friend
And cast this savage poem upon the waters.

My love, I could not save you from your life
Nor you from mine, but I promise you these lines
Are as real as our names, as the pain we know
Of our coming and going, our swimming, our drowning.

The afterworld is the preworld, is this world,
Is the dawning when you are drawn taut as a bowstring
Or detached as a drawbridge, or are indeed
As liquid and lyric as a spear cast into water.

So I cast this ancient coin upon the waters
(Whose currency is long since cancelled)–
An offering to Charos who knows all too well
Of our coming and going, our swimming, our drowning

[81]Bachelard escribe: "La muerte cotidiana no es la muerte exuberante del fuego que atraviesa el cielo con sus flechas; la muerte cotidiana es la muerte del agua. El agua corre siempre, el agua cae siempre, siempre concluye en su muerte horizontal...la pena del agua es infinita" (1973: 15).

And will lead us both across the final waters. (*AW* 122)

CAPÍTULO 5

ARQUETIPOS ELEMENTALES: EL AIRE.

ARQUETIPOS VOLÁTILES Y ARQUETIPOS ONÍRICOS

¿Qué repentino presentimiento surge del fondo del corazón absorbiendo el aire suave de la melancolía? ¿También tú, oscura noche, te complaces en nosotros? ¿Qué tienes bajo tu manto?¿Qué poder invisible que me penetra el alma? Un bálsamo precioso gotea de tu mano, de tu ramo de amapolas. Tú levantas las alas del ánimo caído (...)¡Qué pobre, qué pueril me parece entonces la luz– cuán halagüeña y bendita la despedida del día! – (...) Más celestes que los de esos brillantes luceros nos parecen los ojos infinitos que la noche ha abierto en nosotros. Ellos ven más lejos que la más pálida de aquellas innumerables legiones –sin necesidad de la luz su mirada penetra en lo más hondo de un alma amante –llenando de indecibles deleites un espacio más alto.

(Novalis, *Himnos a la noche* 27).

EL AIRE: ARQUETIPOS VOLÁTILES Y ARQUETIPOS ONÍRICOS

El Aire es sinónimo de libertad, hálito vital y espiritualidad. Es movimiento en el espacio, vuelo y viento: siendo masculino y activo como el Fuego, a diferencia de éste, su reino y ámbito pertenecen al mundo nocturno. En la mitología griega, el Aire es esposo de la Luna (conocimiento y revelación durante el sueño) "símbolo sensible de la vida invisible"(Chevalier & Gheerbrant, 1995: 67). El Aire revela un mundo sutil entre la realidad terrenal y la realidad celestial o divina: "El espacio intermedio entre el cielo y la tierra está lleno de un aliento, en el cual vive el hombre" (Chevalier & Gheerbrant, 1995: 75). En el mundo onírico, se presenta como fuente de conocimientos ocultos manifestados durante la noche[1]. El Aire es también soplo ligado a la palabra y de ahí a la creación, como leemos en muchos pasajes de la Biblia[2]. Bachelard incluye al Aire no tanto en la imaginación material, sino en la imaginación dinámica[3], pues "tratándose del aire", escribe " el movimiento supera

[1]Nuestro inconsciente se comunica la mayoría de las veces a través del sueño y es durante la noche cuando nuestra mente está más despierta y cuando la vida de la imaginación entra en movimiento. Así Northrop Frye escribe: "The human cycle of waking and dreaming corresponds closely to the natural cycle of light and darkness, and it is perhaps in this correspondence that all imaginative life begins. The correspondence is largely an antithesis: it is in daylight that man is really in the power of darkness, a prey to frustation and weakness; it is in the darkness of nature that the 'libido' or conquering heroic self awakes. Hence art, which Plato called a dream for awakened minds, seems to have as its final cause the resolution of the antithesis, the mingling of the sun and the hero, the realizing of a world in which the inner desire and the outward circunstance coincide (1959: 431).

[2]Especialmente, en el Salmo 104, 29-30 en el que leemos:"Si tu ocultas tu rostro, ellos se aterran;/si recoges su aliento, ellos fenecen,/retornando a su polvo./Al emitir tu aliento, son creados,/y haces nuevo el aspecto de la tierra".

[3]La imaginación dinámica, según sostiene Bachelard es aquella capaz de unir los polos contrarios de lo superior y lo inferior, del Aire y la Tierra: "La imaginación dinámica nos hace comprender que algo en nosotros se eleva cuando alguna acción profundiza –y que inversamente, alguna cosa se profundiza

a la sustancia. Más aún cabe decir que sólo hay sustancia cuando hay movimiento"(1980: 18). En el Aire se borran las dimensiones. Comprende la materia no dimensional y por tanto, ejerce como sinónimo de libertad: "En el reino de la imaginación, el aire nos libera de las ensoñaciones sustanciales, íntimas, digestivas. Nos libera de nuestra adhesión a las materias: es, pues, la materia de nuestra libertad" (Bachelard, 1980: 170).

Por todo lo anteriormente expuesto Bachelard incluye al arquetipo[4] del Aire dentro de lo que él denomina "psicología ascensional"[5] cuyo primer principio formula de la forma siguiente: "*entre todas las metáforas, las de altura, elevación, profundidad, rebajamiento y caída, son metáforas axiomáticas por excelencia*[6]" (1980: 20, énfasis en el original). El

---

cuando se eleva. Somos el eslabón entre la naturaleza y los dioses, o, para ser más fiel a la imaginación pura, somos el más fuerte de los eslabones de la tierra y el aire: somos dos materias en un solo acto" (1980: 138). Asimismo, el filósofo francés afirma que la imaginación dinámica es la única que puede expresar la voluntad de volar por parte del individuo: "Sólo la imaginación dinámica puede darnos imágenes adecuadas de la volición. La imaginación material no nos da más que el sueño y los sueños de una voluntad inexpresada, de una voluntad adormecida en el mal o en la inocencia" (1980: 186).

[4]¿Qué relación existe entre los sueños y los arquetipos? Jung, como se sabe, dio una nueva definición al concepto de arquetipo. Éstos son para él símbolos universales que revelan la evolución espiritual del ser y que lo conducen de un estado inferior a uno superior. Los arquetipos son emanaciones del espíritu que no sustituyen en ningún momento a lo real, sino que contribuyen a la evolución de la vida interior del ser humano. El arquetipo, según opina Cirlot, es en sí mismo una epifanía, es decir, "la aparición de lo latente a través de lo arcano: visión, sueño, fantasía, mito" (1991:33). Para Cirlot, la relación entre el arquetipo y el símbolo se basa en que el arquetipo "es el aspecto mítico y solamente humano de lo simbólico" (1991:33). Es decir, para que exista el arquetipo debe haber imagen, pero también emoción, y ambos deben actuar de forma simultánea. Así Jung explica: "Archetypes are not mere names, or even philosofical concepts. They are pieces of life itself –images that are integrally connected to the living individual by the bridge of emotions" (1968: 87).

[5]"El convite al viaje aéreo, si posee, como conviene, el sentido del alcance, es siempre solidario de la impresión o efecto de una ligera ascensión" (Bachelard, 1980: 20).

[6]A las metáforas del Aire nada las explica y ellas en sí mismas lo explican todo. El lenguaje, entonces, no las favorece: "El lenguaje, instruido por las formas, no tiene facilidad para hacer pintorescas

Aire, pues, expresa la vida del alma y toda la simbología de la verticalidad[7]. La vida espiritual se caracteriza por querer crecer, elevarse. Busca de forma instintiva la altura. Como ya dijimos, Bachelard considera que los cuatro elementos actúan como "hormonas" de la imaginación, en cuanto activan grupos de imágenes en una íntima relación con lo real. De estos cuatro elementos, el Aire ocupa un lugar especial pues define la hormona que nos permite "crecer" desde un punto de vista psíquico, conduciéndonos a un espacio inmaterial:

> Las imágenes aéreas se hallan en el camino de las imágenes de la desmaterialización. Estas imágenes son, por su movilidad, por su desatarse y re-inscribirse en el fondo del ser, las realidades psíquicas que forman el horizonte fenomenológico de Bachelard. Al nacer, al tomar impulso, la imagen es en nosotros el sujeto del verbo imaginar. No es un complemento. El mundo viene a imaginarse en las ensoñaciones humanas (Trione, 1989: 93).

5.1. Arquetipos de introspección: el mito de Hipnos. La Expresión de lo Sublime

las imágenes dinámicas de la altura. De todos modos esas imágenes tienen un poder singular: dominan la dialéctica del entusiasmo y de la angustia" (Bachelard, 1980: 21).

[7]La elevación, o en otras palabras , el movimiento ascensional, es natural en el hombre, de tal forma que Bachelard se atreve a formular el siguiente aforismo: "El que no asciende cae. El hombre como hombre no puede vivir horizontalmente" (1980: 21).

Al rebasar toda dimensión, el Aire es más intuido que percibido de forma directa, como veremos en los poemas de este capítulo. En MacEwen, se manifiesta en forma de viento, transmisor del pensamiento y de la imaginación, portador del aliento divino. El Aire se presenta también en esta escritora en forma de vuelo, rápido y cambiante. Es nuevamente Mercurio, pero ahora en forma de espíritu, volátil y escurridizo. Su casa es la noche, su reino el mundo de los sueños: ejerce de cuna de la imaginación y de todos los símbolos[8]; sede de lo desconocido e inefable, como la escritora expresa en su poema "Beth/The House" (Atwood & Callaghan, 1993: 22):

the house has haunches
in a ledge of rock; the house harbors
the Unknown like a charged chair
in a room of tensions; I sit;
I hide my lit mind here.

in order to spring
we must first genu-
flect.
(athletes in a tense moment)

[8]El estudio del inconsciente es el estudio del hombre y sus símbolos. Si analizamos su naturaleza ésta será consecuentemente muy similar a la de los sueños. Establecer, por tanto, la comunicación con el inconsciente es parte primordial del ser humano para alcanzar la totalidad. Jung escribe "The general function of dreams is to try to restore our psychological balance by producing dream material that re-establishes, in a subtle way, the total psychic equilibrium" (1968: 34). Pero, ¿por qué lo simbólico perdura a través del tiempo? Cirlot piensa que es debido a que el símbolo "liga lo instrumental a lo espiritual, lo humano a lo cósmico, lo casual a lo causal, lo desordenado a lo ordenado" (1991:16); es decir, se produce siempre un factor de carácter polar que liga lo físico con lo metafísico. Lo simbólico, pues, enriquece lo real e intensifica su naturaleza.

let the heart knee the rock; let
the static house jump
its boundaries; reason leap
the grim pebbles of this day; the house
holds the word that guards a license
of flight that lifts
to old high rainbowed song (a sojourn
in this squat and solemn place,
then pass on) (Atwood & Callaghan, 1993: 22).

"Beth" es la segunda letra del alfabeto hebreo y designa lo interior y activo. Es la casa de Dios[9] y también la del hombre, y por tanto santuario y morada.Simboliza la *gnosis*, la cábala y el binario. En su designación cabalística "Beth" significa "habitación" (Véase Fontaine 1984a: 26; 32). Su número es el 2. Equivale, entonces, al segundo arcano mayor del Tarot: la Papisa o Sacerdotisa. Es una carta dominada por la Luna, que representa lo femenino: Isis con su velo. Sobre sus rodillas sostiene el libro del conocimiento. La Sacerdotisa encarna a la mujer que sabe aprovechar su intuición o sabiduría. Por otra parte, el número 2 indica lo par, el mundo manifiesto y el mundo oculto, la realidad y el sueño, lo consciente y lo inconsciente (Fontaine 1984a: 98-100). En "Beth/the House"(Atwood & Callaghan, 1993: 22) MacEwen alude a toda esta simbología esotérica. La casa es aquí símbolo de lo inconsciente de donde surgen los sueños, de ahí que relacionemos este poema

[9]"Beth-lehem" significa en hebreo "la casa del pan". Fontaine interpreta esta palabra en sentido simbólico como la divinidad oculta en el "Pan de la Vida" (1984a: 20).

con el elemento Aire. Tiene forma de bóveda y está construida en el saliente de una roca[10], como leemos al comienzo del poema. Su acceso es, por tanto, difícil[11]. El inconsciente, como veremos, posee un lenguaje propio. Se manifiesta, espontáneamente en el arte, pero sobre todo durante el sueño. Hospeda a lo Desconocido "like a charged chair/in a room of tensions". En el mundo interior, la escritora oculta su "lit mind", es decir, su sabiduría. Como en otros muchos poemas que hemos visto, MacEwen sugiere que la única forma de llegar a esa sabiduría oculta y de difícil acceso es a través del recogimiento, de la introspección, de la meditación. Pues para "volar", para vivir en el elemento Aire, "we must first genu-/flect ". E insiste: "let the heart knee the rock". Así esa "casa estática" que es la mente racional podrá traspasar sus fronteras e iniciar el vuelo onírico "to old high rainbowed song", hacia el saber primitivo y sagrado[12]. Luego pasa a mejor vida, como leemos al final del poema "pass on", muere durante la noche y comienza a soñar. MacEwen, por tanto,

[10]En el capítulo anterior dedicado al Agua analizamos el símbolo del abismo como metáfora de la inmersión en lo inconsciente.

[11]De forma similar, Coleridge describe esta parte oculta de la mente que es el inconsciente como "caverns measureless to man", en su famoso poema "Kubla Khan" (Clark & Healy, 1997: 717).

[12]Los sueños deben ser entendidos como revelaciones de nuestro inconsciente, que, si son interpretados correctamente, pueden hacernos llegar a una visión unificadora de lo que somos. Se trata, por tanto, de recuperar ese estado original de la mente que, en tiempos primitivos, constituía un todo y que fue perdiéndose a medida que se desarrollaba la conciencia. Esta idea es explicada por Jung (1968) de la forma siguiente: "The symbol-producing function of our dreams is thus an attempt to bring the original mind of man into 'advanced' or differentiated consciousness, where it has never been before and where, therefore, it has never been subjected to critical self-reflection. For, in ages long past, that original mind was the whole of man's personality. As he developed consciousness, so his conscious mind lost contact with some of that primitive psychic energy. And the conscious mind has never known that original mind; for it was discarded in the process of evolving the very differentiated consciousness that alone could be aware of it" (88).

persiste en este poema en que debe llegarse a un equilibrio entre el consciente y el inconsciente, entre la vigilia y el sueño. Ésta, como vimos, es la base de todo proceso alquímico y de *individuación*.

En "The Telescope Turned Inward" (*AM* 47) MacEwen describe el descenso gradual hacia su mundo interior y la entrada en otra realidad, que la autora representa casi como otra dimensión con un tiempo y un espacio propios. Radica en el mundo de los sueños, un microcosmos en sí mismo, un lugar, escribe MacEwen, donde las pesadillas estallan como cámaras de aire y en el que sus más ocultos secretos pueden llegar a ser desvelados mediante la introspección[13]. La imagen del telescopio actúa como metáfora del ojo hierático que se pone en funcionamiento durante la noche, dentro del habitáculo que es su mente:

THE TELESCOPE TURNED INWARD

the telescope turned inward
to the corner of the room
is slowly falling into inner space
alone,
the lens like your dead eye
which fell away from stars
turns in to the vivid zero
of your dreams,

[13]El camino hacia la regeneración comienza con la introspección del *yo* interior, es decir, debe producirse un cambio de énfasis del mundo externo al mundo interno, del macrocosmos al microcosmos. Se trata de trasladar esa realidad fragmentaria del inconsciente a la luz de lo consciente, de extrapolar el mundo interior hacia afuera, hacia lo consciente, hacia lo social. Véase Campbell (1973: 90-97).

the place where nightmares
burst like bladders
or nova suns.
Goodbye, goodbye,
the planets have resigned
and left me all alone;
you have collapsed to a microcosm
where your brilliant secrets
no more masquerade as stars
there are no more galaxies
there is no more moon;
above me the vast necropolis of space,
below, a telescope turned inward
and silver dust I must sweep up tomorrow
in the corner of the room. (*AM* 47)

Esa libertad de acción y de movimiento que proporcionan los sueños es representada en MacEwen a través del arquetipo del Niño en "Inquiry into Time" (Atwood & Callaghan, 1993: 48). El poema trata de ese niño que todos llevamos dentro, que se escapa, que desea la libertad y se va de nuestro lado porque desea conocer otros mundos, otras épocas. El tiempo para él no representa más que un reloj fundido como en un cuadro de Dalí. La escritora se pregunta el por qué de su marcha, si poseía todos los lujos y caprichos. Su curiosidad ha podido más que todo lo presente. La única forma que tenemos de alcanzarlo es hacer como Alicia, conseguir que nuestro reloj también se derrita y seguirlo, olvidándonos del paso del tiempo para recuperarlo. Él nos llevará a cualquier sitio que

deseemos, pues se reencarna en nuestra imaginación, nuestra percepción "infantil", la cual perdemos a medida que pasan los años:

INQUIRY INTO TIME

The little boy has left the crowd,
left your tight handclasp
at noon in nineteen-sixty.
Where has the little boy gone?

You have given him mint and wishes.
It does not matter.
You have given him large toys and large love.
It does not matter. He does not want them.

The little boy has gone to the coliseum
to watch the gold chariots.
He has gone to gaze on red Roman nostrils
of rare Roman horses.

Why did the little boy go? from your hand?
out of the crowd?
You have given him custard and bicycles.
And it does not matter. He does not want them.

He heaved his ball into the coliseum
and has gone to sit with Caesar's son
and watch the gold chariots; I told you.

You have given him scooters and embroidered pillows.

It does not matter.
He has centuried away from you
to play ball in gold-toned Rome
and sit with Caesar's son above the chariots.

The hand on your clock melts like a Dali,
the years chew their nails, worried that one boy
has seen through their pretense.
Then you must melt also, here in the one noon;
melt like that clock, like that boy's clock
to follow him (Atwood & Callaghan, 1993: 48).

Desde una perspectiva psicológica el niño es el hijo del alma, el producto de la fusión entre el consciente y el inconsciente durante el sueño (Véase Jung 1991 a). Cuando se sueña con ese niño, apunta Cirlot, "una gran metamorfosis espiritual va a producirse bajo signo favorable" (1991: 325). Este niño místico que resuelve enigmas y enseña la sabiduría, se representa en este poema a través de las alusiones al oro y a la simbología de lo "redondo" en las imágenes de la pelota y del coliseo. En la alquimia su significado es similar: simboliza la Piedra Filosofal, es decir, el "logro supremo de la identificación mística con el 'dios en nosotros' y lo eterno" (Cirlot, 1995: 325-326). El niño es también un signo de pureza e inocencia como observamos en la poesía de Blake y también en la Biblia. En el Evangelio según San Mateo, por ejemplo, leemos: "Os aseguro que, si no cambiáis y os hacéis como niños, no entrareis en el reino de los cielos. Por consiguiente, quien se haga pequeño como este niño, ése es el mayor en el reino de los cielos" (18,3). Tal es el sentido

que MacEwen parece realzar al final del poema, insistiendo en que debemos luchar contra el tiempo y seguir a ese niño que una vez existió en nosotros, o sea, regresar al estado edénico, pues, como apuntan Chevalier & Gheerbrant "la imagen del niño puede indicar una victoria sobre la complejidad y la ansiedad, así como la conquista de la paz interior y la confianza en sí mismo"(1995: 753).

El sueño es también fuente de fertilidad, cuna de todos los símbolos, y por tanto, también de los mitos. Individual, independiente e impenetrable, el sueño constituye un mundo al que nadie puede entrar desde el exterior, salvo nosotros mismos y, de forma inconsciente mientras dormimos. Es un mundo oscuro, mágico e inefable, el aliento o hálito vital del *yo* nocturno, con una vida y un devenir propios, como MacEwen expresa en "Green with Sleep" (*BB* 28):

GREEN WITH SLEEP

Green with sleep the skin breathes night
–I hear you turning worlds in your dark dream–
The sheets like leaves in a private season
Speak of the singular self which lies between.

Your breathing is a thing I cannot enter
Like a season more remote than winter;
Green with sleep breathes, breathes the skin,
I hear you turning worlds in your dark dream.

There is a great unspeakable wheel which keeps
Us slender as myths, and green with sleep. (*BB* 28)

En "Hypnos" (*AM* 57), MacEwen invoca al dios que da título al poema. Hipnos es el dios del sueño en la mitología griega. Hijo de Nyx, diosa de la noche, y hermano gemelo de Tánatos, dios de la muerte. A menudo se les representa juntos tanto en la literatura como en el arte, y también se cuentan historias en las que ambos cooperan. En este poema, Hipnos aparece como un dios misterioso, inalcanzable y poderoso, un ser de belleza fluida y licuable, como escribe MacEwen, que describe el movimiento del vuelo onírico[14] que lo asemeja a Mercurio. Hipnos, además, es portador de semillas tanto bélicas como proféticas La escritora al igual que en "Green with sleep" (*BB* 28), quiere conocerle, penetrar en su misterio uniéndose a él, pero éste se muestra impasible e indiferente. Por otra parte, teme asimismo que esa unión tenga lugar pues, "he is powerful/as a withheld word":

HYPNOS

[14]La imaginación en sí misma implica movimiento: "Al estudiar el sueño de vuelo tenemos otra prueba de que la psicología de la imaginación no puede desarrollarse con *formas estáticas*; debe instruirse sobre formas en vías de deformación, dando mucha importancia a los principios dinámicos de ésta. La psicología del elemento aéreo es la menos 'atómica' de las cuatro psicologías que estudian la imaginación material. Es *vectorial* en su esencia. Esencialmente toda imagen aérea tiene un *porvenir*, un vector de vuelo (Bachelard, 1980: 33, énfasis en el original). Asimismo, el mismo autor apunta que sólo durante el sueño podemos transportarnos en un movimiento creado por nosotros mismos cuyo destino es siempre la unidad: "...sólo el vuelo onírico nos permite constituirnos como móvil, como un móvil consciente de su unidad, viviendo desde el interior la movilidad total y una" (1980: 316-317).

He lies there in a wilderness of sheets
and his body inhabits strange spaces, oblique
dimensions;
like the keen emptiness of a child's eye
it offers me no entry and no alibi.
Horses (I think) charge into
the white night of his sleep.
He celebrates the birthdays of his dreams
and does not know I ponder
how I might join him there.

Yet I fear even if I could
for in his sleep he is powerful
as a withheld word.

He lies there accomplished and unknown,
his limbs arranged by passion and by art,
a fluid beauty he inhabits all alone.
The dark bird of war is dormant in his loins

and prophets reside in the seeds of his kiss;
the generations of his mouth are legion
yet his body is inviolably his.

He may lie, he may live there forever
and I can say nothing of the meaning of this sleeper. (*AM* 57)

En "Meditations of a Seamstress (2)" (*AM* 10), perteneciente también a la colección *The Armies of the Moon*, MacEwen vuelve a mostrar, como en el poema anterior, la necesidad de rendirse a lo desconocido a través de la metáfora de la costurera creando

vestidos imposibles que realmente la desnuden y revelen "los contornos de su mente", como escribe al comienzo del poema. Se trata obviamente de la imagen de la escritora tejiendo imposibles metáforas que actúan como herramientas de autoexploración en su proceso de *individuación*. Observamos, en relación con lo anterior, el paso de la fragmentación, o división, previo al alcance de la unidad en la alquimia[15], y que vimos en muchos poemas analizados en el capítulo dedicado al Agua: "I dream impossible clothes which will.../fall apart miraculous as the Red Sea" (*AM* 10). Para adentrarse y conocer el misterio del mundo onírico, MacEwen tiene, por tanto, que entregarse a Hipnos adaptándose a su naturaleza, aunque sabe de antemano que nunca logrará controlar el mundo con la gracia y desenvoltura que él; en otras palabras, sabe que el mundo del inconsciente[16] es inefable. Confiesa vivir en una realidad ajena a su tiempo y a sí misma, "I dream things not to be worn in this city/yards of silks which...may one day choke me/blue tunics held together/by buckles bearing the

[15]La analogía es, como se sabe, un procedimiento de unificación y ordenación utilizado con frecuencia en las distintas artes, en el mito y en la poesía. Según nos explica Cirlot; "su presencia delata siempre una fuerza mística en acción, la necesidad de reunir lo disperso" (1991: 16).

[16]Los sueños se originan en un espíritu que más que humano pertenece al ámbito de lo natural. Su naturaleza, además, encierra en sí mismo la esencia de los opuestos. "A spirit", comenta Jung, "of the beautiful and generous as well as of the cruel goddess" (1968: 36). El inconsciente, al igual que la Naturaleza, muestra un estado neutral; es decir, contiene todos los aspectos de la naturaleza humana –la luz y la oscuridad, la bondad y la maldad, lo profundo y lo simple, lo bello y lo feo, etcétera. Si queremos entender el origen de ese espíritu es necesario remontarse al origen de las antiguas mitologías, a las primeras fábulas y no a la conciencia del hombre moderno, como MacEwen expresa en este poema. La escritora, a lo largo de su obra, alude repetidamente a cómo el hombre, a medida que ha avanzado y avanza la ciencia, ha perdido más y más su sentido de lo sagrado, y esto hace que se sienta perdido en el cosmos. Al hombre contemporáneo le cuesta admitir su dependencia hacia "poderes" que estén por encima de su control y se aleja así de la introspección, de la reflexión sobre sí mismo, y de su relación e identidad inconsciente con la naturaleza.

portraits of lost kings", escribe. El vestido que está confeccionando debe tener los colores del Bosque, símbolo del inconsciente. Debe asemejarse a él para poder encontrarse con Artemisa, diosa de la luz nocturna y símbolo de la luna y de la fecundidad de la noche[17]. Sólo una vez recuerda haberlo conseguido; una vez en la que encontró la llave perfecta que abriese la puerta que decodificara su mundo:

MEDITATIONS OF A SEAMSTRESS (2)

I dream impossible clothes which will confess me
and fall apart miraculous as the Red Sea
to reveal to you the stunning contours of my

mind (you who wear the world with a grace
I will never achieve, invisibly,
like the arcane garment of the emperor).
I dream things not to be worn in this city,

[17] Artemisa es el nombre griego de Diana. Es la hermana gemela de Apolo o más bien su versión femenina y como éste, va armada con arco y flechas; el primero representa al sol, la segunda, como ya dijimos, a la luna y en su aspecto negativo, a Hécate. Vive en la naturaleza y es una habilísima cazadora, referencia que MacEwen destaca en este poema. Para más información sobre este mito véase Pérez-Rioja (1988: 79) y Escobedo (1992: 56-59). Éste último escribe: "Sus correrías nocturnas simbolizaban el camino de la luna que con sus rayos penetra la oscuridad de la naturaleza"(57). Éste es claramente el sentido que MacEwen quiere dar al mencionar a Artemis, el viaje nocturno y onírico a los misterios del inconsciente, el cual, a su vez, representa el microcosmos del macrocosmos que es la naturaleza. Los sueños nos trasladan a nuestros orígenes, a nuestros instintos y pensamientos primitivos. Su contenido es expresado en el lenguaje simbólico de la naturaleza. Debemos intentar, sin embargo, traducirlo al lenguaje racional, el cual con el paso del tiempo, se ha ido desvinculando de su participación mística con las cosas que describe. Las cosas hay que verlas, según la opinión de Jung, en su propia perspectiva; conocer tanto el pasado como el presente del hombre. Por esta razón, el conocimiento de los mitos y los símbolos es de vital importancia. Véase Jung (1968: 45; 85-86).

yards of silks which like Isadora's scarf
may one day choke me, blue tunics held together
by buckles bearing the portraits of lost kings,
vests carved from the skin of frightened deer,
green velvet cloaks in which I may soundlessly collapse
and succumb to the Forest, sleeves to stress
the arm of the archer, the huntress, Artemis.

Only one dress I made ever came out right–
(It will never happen that way again);
all the way down the front of it
where it opens from the collar to the hem
I sewed the signs of Athens,
a row of obselete but perfect keys
on a strip of black and gold,
with which you may, O naked emperor,
enter and decode my world. (*AM* 10)

En el relato "The Oarsman and the Seamstress", perteneciente a su colección *Noman* (1972: 47-51) encontramos un claro eco del poema anterior, y también de "Green with Sleep"(*BB 28)*, ya comentado. La voz narrativa la conduce una mujer de sueños efímeros, cuyo objetivo es construir un sueño que no se desvanezca y que reafirme su personalidad. Disfruta ver a su amante durmiendo, pues sabe que en ese momento él es un ser perdido, suspendido en otro tiempo y retado sólo por las amenazas más sutiles de su propia conciencia. Mientras duerme, la mujer intenta dar forma a sus deseos. Con un retal de terciopelo rojo – una clara metáfora de la vida –quiere hacer un vestido bello, sin costuras

ni cremalleras, que pueda ponérselo siempre. Así muestra su propósito de luchar contra la evanescencia de la belleza y el paso del tiempo; es decir, alcanzar la inmortalidad por medio de la creación, aunque sabe de antemano la dificultad que esto conlleva:

> All her clothes were so ephemeral and she'd dreamed for many years of one day creating the ultimate dress, something she could wear forever and ever, with seams not sewn but welded together. But everybody knows about velvet. It wears down easily and goes shiny in all the strategic places. Never mind, she'd do it anyway (*N* 47).

Mientras Constantine se revuelve en sus pesadillas, ella mantiene la ilusión de poseerle "into his otherness" (*N* 48), de entrar en su propio sueño. Pero, como en los poemas anteriores, ese estado de "otredad" es inviolable. Aunque ella cree tener el control sobre él, en realidad sucede todo lo contrario. Su sueño la separa de su realidad. Entre tanto, la costurera sigue intentando dar forma al terciopelo rojo, especulando sobre el contenido de los sueños de él, hasta que decide abandonar su propósito, atraída sin remedio por la belleza de su cuerpo, "an anatomy so breathtakingly different from her own" (*N* 50). Decide finalmente traspasar el umbral que los separa, metiéndose en su cama y cubriendo sus cuerpos con ese mismo terciopelo que se resistía a tomar forma:

> Suddenly she realized that if she tried to sew anything today she'd go mad.Or maybe she wouldn't, which would be worse. So she threw off her housecoat, took the great piece of dark red velvet and quietly climbed into bed beside him. Then she gently eased all the sheets and blankets off the bed and onto the floor, and covered her naked body and his naked body with the dark red velvet.

> *Is there a room for a woman on your ship?* She whispered into his ear. *I'll stow away, no-one will see me, I'll be hidden by dark red velvet. Take me with you, Constantine* (*N* 51).

De esta forma, la costurera, que como en "Meditations of a Seamstress (2)" (*AM* 10) es una imagen de la escritora, realza la importancia de unir el cuerpo y el alma, la realidad y el mundo onírico. El terciopelo rojo que ahora los cubre amplía así su significado simbólico; por un lado representa el deseo de unión y por otro la entrega total al misterio del mundo inconsciente. "Green with Sleep" (*BB* 28), "Hypnos" (*AM* 57), "Meditations of a Seamstress (2)" y "The Oarsman and the Seamstress" (*N* 47-51) constituyen una unidad. En ellos observamos temas recurrentes en la obra de MacEwen, como son el proceso cinético[18] del mito, la fragmentación y la búsqueda de unidad presente tanto en la alquimia como en el concepto de *individuación* junguiano.

Pero continuemos con el análisis de otros poemas. Lo que se sueña puede a veces ser tan intenso que permanezca como una presencia invisible y pesada durante la vigilia, como MacEwen describe en "Subliminal" (*BB* 31). La presencia de lo divino, adosada a su mente, entrelazada a su médula, la ahoga, de modo que la escritora quisiera "arrancarla"del mundo onírico y trasladarla a la tierra, fuera de su cabeza y de sí misma, y ubicarla en el tiempo, en la historia, en la vida: "I rise to see you planted/in an earth outside me". No

[18]Existen claras similitudes entre el concepto de mito cinético utilizado por MacEwen, es decir –el uso de estructuras míticas en continuo movimiento y revisión –y el concepto de arquetipo junguiano, por la naturaleza fluida y dinámica de ambos. Muchas de estas estructuras míticas, además, surgen del propio mundo onírico de la autora, con un carácter simbólico indudable.

obstante, se escapa, pues aunque estática es al mismo tiempo dinámica, cambiante y escurridiza . Es una realidad subliminal que MacEwen siente en su interior, pero que no llega a cristalizarse, a percibir en su conciencia. La autora, además, en un anhelo de plasmar esa presencia, teme aferrarse demasiado a ese "sublayer of sense" que es el inconsciente, y escribe "Christ O Christ no one lives long/along that layer":

SUBLIMINAL

in that sublayer of sense
where there is no time
no differentiation of identities
but co-presents, a static recurrence
(that wolf is stone, this
stone is wolf)

your bones have interlocked
behind my brow
your meanings are absolute

you do not move
but are always moving

in that substratum I hold,
unfold you at random
your eye is a giant
overfolding me;
your foot is planted
in the marrow of my bone,
today is tomorrow.

vision does not flinch
perspective is not jarred
you do not move
but are always moving

you do not move but are always moving
Christ O Christ no one lives long
along that layer;

I rise to see you planted
in an earth outside me,
moving through time
through the terms of it,
moving through time again
along its shattered latitudes (*BB* 31).

Esta naturaleza dinámica y cinética de lo inefable[19] coincide en gran medida con la

[19]Recordemos que este anhelo de alcanzar lo inefable por parte de la escritora está directamente relacionado con el proceso de *individuación* y el arquetipo de la totalidad o *sí- mismo*. La *individuación* es precisamente el objetivo fundamental de la exploración del inconsciente para alcanzar un estado de armonía y equilibrio con el *sí-mismo.* El hombre en su estado natural no posee la naturaleza del *sí-mismo*, sino que es sólo una pequeña partícula de esa totalidad tan ansiada: "El hombre natural no es un *Selbst*, sino una partícula de la masa, y la masa es un colectivo hasta el grado de no estar siquiera segura de su propio yo. Por eso el hombre siempre necesitó, desde tiempos inmemoriales, de los misterios de la transformación, que hacen de él algo y que lo sustraen a la psique colectiva" (Jung, 1957: 99). Se ha comprobado científicamente que muchas de estas imágenes simbólicas que habitan en el inconsciente y que son proyectadas durante los sueños, siguen un patrón que conduce paulatinamente hacia la totalidad del individuo, pero su naturaleza sigue siendo indefinible e huidiza por lo que no se pueden fijar los límites de su existencia: "El *Selbst* es la totalidad de la psique consciente e inconsciente. Pero esta totalidad no puede abarcarse con una mirada. Trátase efectivamente de un verdadero *lapis invisibilitatis*...Existencialmente es un puro postulado, sobre cuyos posibles contenidos no puede afirmarse absolutamente nada. La totalidad es empírica sólo en sus partes y en la medida en que éstas sean contenidos de la conciencia; pero, como totalidad, es necesariamente trascendente a la conciencia" (Jung, 1957: 198). En tales circunstancias, no es de extrañar que los contenidos del inconsciente muestren precisamente esas cualidades de lo ilimitado, y de lo indeterminable en el espacio y en el tiempo.

definición dada para el Mercurio de los alquimistas, que Jung explica también con un vocabulario abstracto y vago, pero igualmente evocador:

> "nuestro" mercurio, aquel detrás o dentro, aquel *humidum* o aquella esencia o aquel principio en el mercurio, simplemente aquello intangible, fascinante, irritante y evasivo, que tiene una proyección inconsciente en sí. El mercurio "filosofal", este *servus fugitivus* (esclavo fugitivo) o *cervus fugitivus* (ciervo fugitivo)[20] es un contenido inconsciente trascendente que amenaza con ramificarse en toda una problemática psicológica circunvalente....El Mercurio "filosofal", que era tan caro para los alquimistas como sustancia arcana de mutación, representa ostensiblemente aquella proyección del inconsciente, que a veces aparece cuando el intelecto escrutador tiene que ocuparse de una magnitud desconocida (1998: 75).

En el poema titulado "The Eye" (*SM* 4) ocurre precisamente el proceso inverso al referido por MacEwen en "Subliminal". Esa esencia arcana no se enreda a su cuerpo y mente, sino que es la voz poética la que se siente irremediablemente atraída hacia el ojo[21] místico, "succionada" hacia su interior, revolucionando sus átomos, proporcionándole toda su energía, devolviéndola a la nada y transformándola en otro ser. No se trata, por tanto, de

[20]Los antecedentes del Mercurio alquímico son, por un lado, Hermes, originalmente el dios del viento y, por otro, su correspondiente egipcio Thoth, "el que hace respirar a las almas". Véase Jung (1998: 75).

[21]Uno de los símbolos más comunes del Cristianismo y la Masonería es el ojo inserto en un triángulo, como símbolo del Creador, "que todo lo ve". En ocasiones, junto al ojo aparece inscrito el Tetragrama hebreo completo o solamente el *yod*, como vimos en el capítulo tres, el elemento primero a partir del cual se forman todas las letras del alfabeto hebreo y que equivale al Fuego. Para un estudio más detallado sobre este símbolo véase RenéGuénon,"El ojo que lo ve todo" en el sitio http://www.geocities.com/dodecaedro1/1a6awyojoquelovetodo.htm. Consulta del 5 de septiembre, 2001.

un acto voluntario, sino que se siente arrastrada a vivir tal experiencia: "at some signal I cannot detect", "a rendezvous beyond my knowing", "At some command beyond my telling", leemos en distintas partes del poema. Lo divino llega siempre "uninvited", como leíamos en "The Red Bird You Wait For" (*SM* 2), poema ya comentado en el capítulo tres. Además, MacEwen parece estar relatando dicha experiencia en el mismo momento en que está teniendo lugar. Ella, dentro del sueño. experimenta sensaciones y se deja llevar sin apenas mostrar resistencia: "You are pulling me in like a dying star/to know me outside of time and space":

> THE EYE
>
> I implode
> into the shrinking centre of your sight;
> at some signal I cannot detect
>
> my atoms invade me, rush inward
> to a rendezvous beyond my knowing
> and are sucked to nothing.
> You are pulling me in like a dying star
> to know me outside of time and space,
> so rapid I go and dissappear
> into your face,
> into the small beloved island of your Eye. (*SM* 4)

En la estrofa siguiente, MacEwen describe el inconsciente como su morada, al igual que hiciera en "Beth/the House" (Atwood & Callaghan, 1993: 22). El momento de total

entrega a Dios, por otra parte, le produce el terror y el pánico que provoca lo desconocido, y el estado de exaltación incontrolada que supone al mismo tiempo entregarse a dicho misterio, aunque la señal que recibe es sutil, "soft as a muffled drum":

> I am a creature of such energies
> you could not count
> and such fears you could not count
> and here in my own dwelling-place
> I give way to the Terror
> just beyond the door;
> it is no more than a signal
> soft as a muffled drum
> and Lord I come, I come. (*SM* 4)

Finalmente, en la última estrofa, se produce la revelación. Ese Dios que habita en su interior forma parte no sólo de su ser, sino de cada partícula que compone el universo, aunque ella sigue desconociendo el cómo y el por qué:

> At some command beyond my telling
>
> I explode to life and shout–
> Nothing dies, not star, not moon.
> A universe, merely, is making room
> to contain (I don't know how or why)
> the small beloved island of your Eye. (*SM* 4)

En el Aire, materia no-dimensional se puede alcanzar, según Bachelard, una sublimación íntima, porque en él se halla la idea de elevación propia de una psicología ascensional. Este tipo de psicología expresa la realidad íntima de la vida. La vida misma del alma y de las emociones el filósofo francés las incluye dentro del simbolismo de la verticalidad. El poeta del Aire anhela, pues, la pureza. En su obra *El aire y los sueños* (1980) habla de una "pureza aérea" para referirse a un conocimiento poético del mundo que *precede* al conocimiento de los objetos. Siguiendo esta idea puede llegar a afirmarse que el mundo "es bello antes de ser verdadero, y admirado antes de ser verificado"(Trione, 1989: 93), como MacEwen expresa al final del poema anterior.

En "Poem"(*SM* 14) la escritora vuelve a referirse al movimiento, al Aire, para hablar de Dios. Es un "movimiento vivido"[22], sentido, el que le procura la visión. Y, nuevamente, como en el poema anterior, la escritora extiende su percepción de la divinidad a todo el cosmos. Se pregunta, además, por qué los demás no comparten su misma percepción, cuando esta esencia forma parte de todo ser humano, como aliento, como hálito vital. Negarla, pues, blasfemar contra ella, es negarse a sí mismo, es decir, morir:

POEM

[22]Bachelard comenta: "El movimiento crea la visión, el movimiento vivido trae el bálsamo de un apaciguamiento que el movimiento contemplado no daría nunca" (1980: 59).

It is not lost, it is moving forward always,
Shrewd, and huge as thunder, equally dark.
Soft paws kiss its continents, it walks
Between lava avenues, it does not tire.

It is not lost, tell me how can you lose it?
Can you lose the shadow which stalks the sun?
It feeds on mountains, it feeds on seas,
It loves you most when you are most alone.

Do not deny it, do not blaspheme it,
Do not light matches on the dark of its shores.
It will breathe you out, it will recede from you.
What is here, what is with you now, is yours. (*SM* 14, énfasis en el original)

Tanto Jung como MacEwen opinan que la creencia en la existencia de un poder supremo es algo inherente al hombre. Jung se dirige a esas personas que lo niegan diciendo: "They are not 'true' *enough*, for these are conceptions of a kind that have accompanied human life from prehistoric times, and that will break through into consciousness at any provocation" (1968: 76). Sin embargo, tan difícil es negar su existencia como probarla, por lo que la decisión será siempre arbitraria[23].

En su obra *The Shadow-Maker* (1969) MacEwen incluye una sección titulada "The

[23]Lo que sí es indudable es que el hombre necesita tener ideas y convicciones que den significado a su vida y que lo sitúen en un lugar determinado del cosmos. De hecho, ¿cuál es el papel principal de las religiones del mundo sino el de proporcionarle sentido a la existencia humana? Véase a este respecto Eliade (1998b).

Sleeper" (50-65). A ella pertenece el poema "Dark Pines Under Water" (50), probablemente el poema más conocido y celebrado de esta escritora. En el capítulo anterior apuntábamos que la simbología del Agua y del Aire estaban sujetas al mundo de los sueños. Ambos arquetipos expresan un deseo de introspección y posterior elevación espiritual:

> El principio de la continuidad de las imágenes dinámicas del agua y del aire no es otro que el *vuelo onírico*. Así, desde que se comprende el sentido profundo de la dicha acunada, desde que se la relaciona con la dulzura de los viajes oníricos, el viaje aéreo aparece como una trascendencia fácil del viaje sobre las olas (Bachelard, 1980: 58) .

Sin embargo, este filósofo francés (1980) hace una matización interesante acerca de la relación entre estos dos arquetipos, el Agua y el Aire, y las metáforas de la natación y del vuelo onírico adscritas a cada uno respectivamente. "Se nada en el aire, pero no se vuela en el agua", escribe (99). Es decir, el soñador puede continuar en el aire sus sueños de agua, pero no a la inversa.

En esta colección, más que en ninguna otra, MacEwen muestra una clara influencia de la psicología analítica de Jung[24]. En toda esta sección, el eje central de los poemas es la

[24]Sullivan escribe: "Only in the world of C. G. Jung did she find a confirmation of what she meant. In what she called the "holy waters" lapping at the mind's circumference, the unconscious world of archetypes that can be both destructive and life-healing lay her material" (1995:222).

búsqueda espiritual[25] en las profundidades del inconsciente. La descripción de este viaje interior en "Dark Pines under Water" le permite hacer metafóricamente alusión a la desolación, a la infinidad del paisaje canadiense, al misterio de la tierra y al mundo de los sueños:

DARK PINES UNDER WATER

This land like a mirror turns you inward
And you become a forest in a furtive lake;
The dark pines of your mind reach downward,
You dream in the green of your time,
Your memory is a row of sinking pines.

Explorer, you tell yourself this is not what you came for
Although it is good here, and green;
You had meant to move with a kind of largeness,
You had planned a heavy grace, an anguished dream.

But the dark pines of your mind dip deeper
And you are sinking, sinking, sleeper

In an elementary world;
There is something down there and you want it told. (*SM* 50)

El sueño es, pues, su forma de obtener el conocimiento, pero de nuevo encontramos

[25]La vida espiritual está relacionada con el arquetipo del Aire y, por tanto, con el mundo onírico. Bachelard escribe: "la vida espiritual está caracterizada por su operación dominante: quiere crecer, elevarse. Busca instintivamente la *altura*" (1980: 57, énfasis en el original).

el carácter evasivo de su visión. Ella percibe su presencia, pero el lenguaje no llega a ser suficiente para plasmarlo: "There is something down there and you want it told". Este misterio, este secreto de la complejidad humana sólo parece poder expresarse a través de la suspensión del espacio y del tiempo. Paradójicamente, durante el sueño es cuando se puede estar más despierto; cuando encontramos sentido a los enigmas surgidos durante la vigilia. MacEwen logra crear una atmósfera onírica en este poema: un efecto vago, una visión borrosa, confusa, difuminada. El paisaje actúa, en "Dark Pines under Water", no sólo como alusión a un país de lagos y pinos, sino también como metáfora del *yo*. De esta forma, la tierra reflejada sobre el lago se convierte al mismo tiempo, mediante el efecto-espejo del agua, en el reflejo de su propia imagen, como observamos en la primera estrofa del poema. Este efecto-espejo, que revive el mito de Narciso, invierte todas las imágenes como en un sueño y funciona como metáfora de introspección y exploración, tanto de la identidad canadiense como de la identidad personal de la autora: "you become a forest in a furtive lake;/The dark pines of your mind reach downward". Por otra parte, la utilización del pronombre "you" objetiva este *yo* "invertido", aunque puede, asimismo, hacer referencia al lector.

En cuanto a la imagen del bosque cabe decir que es un símbolo nocturno, lo que lo relacionaría con la atmósfera onírica de todo el poema, pues en su fronda se oculta el sol. El bosque, además, fue templo de los primeros idólatras en los pueblos primitivos (Véase Pérez-Rioja, 1988: 98). Para Jung posee un misterio ambivalente que simboliza nuestro

propio inconsciente:

> angustia y serenidad, opresión y simpatía, como todas las poderosas manifestaciones de la vida. Menos abierto que la montaña, menos fluido que el mar, menos sutil que el aire, menos árido que el desierto, menos oscuro que la gruta, pero cerrado, arraigado, silencioso, verdoso, sombrío, desnudo y múltiple, secreto. (Chevalier & Gheerbrant, 1995: 195)

Esta ambivalencia se representa en el poema mediante la contraposición constante de sensaciones opuestas: "it is good here, and green"; "to move with a kind of largeness" "heavy grace" "anguished dream", "you are sinking...". Expresan angustia y serenidad, desilusión y promesa de futuro al mismo tiempo. Además, el hecho de que MacEwen combine la imagen del bosque con la del lago realza la significación simbólica del primero como símbolo del inconsciente. La asociación de ambos les proporciona un sentido maternal: una especie de matriz o fuente de regeneración espiritual en la que el "*yo*/ explorador" se contempla. Sin embargo, en este estado de sueño en el que los códigos y patrones de la vida consciente aparecen distorsionados, las expectativas del soñador quedan alteradas: "You had meant to move with a kind of largeness,/You have planned a heavy grace, an anguished dream." Una vez que ha cruzado el umbral hacia lo desconocido se vuelve vulnerable, temerosa. Aunque, por lo que leemos en la última estrofa, ya es demasiado tarde para volverse atrás. Así, se sumerge cada vez más en su sueño, siendo

arrastrada, como hipnotizada, hacia un mundo elemental, oscuro, primitivo[26] y puro en el que, como dijimos, intenta, con dificultad, expresar lo inefable. Este temor es una constante en MacEwen: la arrastra y retrae al mismo tiempo, pues el permanecer en esa profundidad del mundo inconsciente equivaldría a morir, o sea, a vivir en la no-consciencia. Jung lo explica así:

> La profundidad es seductora. Tan pronto como la libido abandona el mundo de la superficie, sea por resolución del individuo, por merma de energía vital o por destino, recae en su propia profundidad, vuelve a la fuente de donde antaño brotó, a ese punto de ruptura –el ombligo– por el cual penetró en nuestro cuerpo. Ese punto de ruptura es la madre, pues de ella nos llega la corriente de la vida. Por ello, cuando ante alguna obra magna el hombre retrocede desesperando de su fuerza, su libido refluye a esa fuente: es el instante peligroso en que debe decidirse entre el aniquilamiento y una vida nueva. Si la libido permanece en el reino mirífico de su mundo interior, el hombre ya no es más que una sombra para el mundo exterior: está, por decirlo así, como muerto o condenado. Por el contrario, si la libido logra desligarse y abrirse paso hacia arriba, hacia el mundo de la superficie, entonces se produce un milagro: el viaje al infierno fue para ella fuente de juventud, y de la muerte aparente surge nueva fecundidad (1993: 303).

[26]Nietzsche escribe: "Durmiendo y en sueños rehacemos toda la tarea de la humanidad primitiva. Quiero decir: así como ahora razona el hombre durante el sueño, así razonaba también la humanidad durante la vigilia muchos miles de años; la primera causa que se le ocurría al espíritu para explicar cualquier cosa que tuviera necesidad de explicación, le bastaba y la consideraba verdad. En el sueño continúa obrando sobre nosotros ese antiquísimo fragmento de humanidad, porque es el fundamento sobre el cual la razón superior se ha desarrollado y se desarrolla aún en todo hombre: el sueño nos transporta a remotos estados de la civilización humana y pone en nuestras manos un medio de comprenderlos...Así, el sueño es un recreo para el cerebro que, de día, tiene que satisfacer las severas exigencias impuestas al pensamiento por la cultura superior". En Jung (1993: 48) de *Menschliches, Allzumenschliches*, vol. III, Werke (1900: 27 y sigs.).

Rosemary Sullivan en su biografía sobre MacEwen (1995), habla de la atracción que la escritora sentía hacia el mundo onírico. Para ella, los sueños tienen el poder de revelar los misterios del ser humano. Por esta razón, muchos de sus poemas son transcripciones literales de sus propios sueños, puesto que, como ya dijimos, la poesía es para MacEwen una herramienta de autoexploración. Al igual que Jung, entonces, la escritora creía que

> the unconscious is a repository of life energies or forces that direct us into life. Its language expressed in dreams is not verbal but imagistic and what these images describe are our fears and longings, from the mundane to the metaphysical...We must enter the fearful but healing dark of our own minds (Sullivan, 1995: 223) .

Pero ¿qué reflejan estas imágenes oníricas? Y, sobre todo ¿qué función tienen? Más que producir un cambio en la escritora creemos que muestran el proceso psicológico en el que se veía envuelta y que avanzaba de forma autónoma; es decir, en estos y en el resto de sus poemas podemos observar las distintas fases que atravesaba MacEwen en su proceso de *individuación*[27], pues como apunta nuevamente Sullivan "poems are expressions of the synthesis the poet is aspiring to" (225).

En "Dreamer Dream On" (*SM* 51) MacEwen expresa el carácter positivo del sueño, de forma mucho más clara, directa y optimista que en el poema anterior, aunque no con la

[27]Jung descubrió que si analizábamos todos los sueños de un individuo durante un tiempo, podríamos comprobar que éstos siguen un cierto patrón que él llamó "proceso de individuación". Los símbolos oníricos del proceso de *individuación* son imágenes de índole arquetípica, que se manifiestan en los sueños y que describen el proceso de la formación de un nuevo centro de la personalidad. Véase Jung (1957).

misma intensidad y belleza. Este poema sigue a "Dark Pines Under Water" (*SM* 50) y, de hecho, puede considerarse continuación de éste. Como podemos leer en el título, la escritora invita a soñar, insistiendo en que se tome siempre el camino de vuelta con la llegada de un nuevo día[28]. "...the gross morning/ born cold or born burning breaks you". Es decir, de alguna forma, despertar es renacer. El sueño repara y cura lo que la mañana diluye[29]. El día y la noche devienen en el nacer y el morir, en un eterno devenir de la vida: o sea, en "the turning wilderness of time":

DREAMER DREAM ON

dreamer dream on till the gross morning
born cold or born burning breaks you
as beauty breaks me, as vines, wind
and voices bend me, as flowers of night,
black flowers, bind me
here
in the turning wilderness of time

dreamer dream on, dream grass and wilderness
tunnels and fields, dream awful fullness
for flowers of night, black flowers bind you,
vines, wind and voices bend you

[28]En "Red Curtains", un poema perteneciente a su última colección *Afterworlds* (1987) MacEwen repite esta misma idea: "(The dream is a nice place to visit/but who wants to live there/in those dark blue fields of midnight)" (33).

[29]Bachelard escribe: "El inconsciente, en su experiencia nocturna, cuando es al fin dueño de nuestra unidad, nos guía también en una especie de *cura de los terrenos imaginarios*. Nuestro corazón, apesadumbrado por las penas de la jornada, se cura durante la noche mediante...el vuelo onírico" (1980: 48, énfasis en el original).

here
in the turning wilderness of time

dreamer dream on, it is a giant step
to the morning, and dawning is a giant's eye;
now the tea-dark trees drop leaves like tears
and night is a green death I hear
growing ever greener in my ear;
run me a black race towards the giant's eye!
dream me those lies without which
we cannot live, dream me to die (*SM* 51)

MacEwen desea, por tanto, involucrarse en el día tanto como en la noche, en la vida como en la muerte del sueño, tal como reza la primera estrofa. El día es belleza, movimiento, naturaleza, viento. La noche, por otro lado, proporciona verdor a la oscuridad, es "a green death", que corre al encuentro de lo sagrado, representado nuevamente a través de la imagen del ojo hierático. Sin embargo, el objetivo final no es la oscuridad, sino la luz: "...dawning is a giant's eye", leemos, y más adelante "run me a black race towards the giant's eye!" . En cuanto a la imagen de las flores –que como vemos MacEwen repite tanto en la primera como en la segunda estrofa –demuestra el carácter evanescente de la belleza y de la vida: el ciclo vital y su carácter efímero. Pero, además, indica también el desarrollo de un estado espiritual. "Su floración", comentan Chevalier & Gheerbrant, "es el resultado de una alquimia interior... La flor es idéntica al elixir de la vida; la floración es el retorno al centro, a la unidad, al estado primordial" (1995: 504). No obstante, el final del poema es

bastante oscuro. ¿A quién se dirige MacEwen cuando escribe "dream me those lies without which/ we cannot live, dream me to die"? ¿A su musa? ¿a Dios? ¿son esas "mentiras" a las que se refiere metáforas de sus poemas? ¿son sus sueños considerados como fantasías? ¿tiene MacEwen que crear un mundo irreal para vivir? Quizá la respuesta se encuentre en cada una de estas preguntas.

5.2. El "Animus" como arquetipo: el Encuentro con la Musa

Un poema claramente dedicado a su musa masculina, a ese amante sin nombre que la asiste continuamente en el proceso poético y también en su anhelo de comprender la realidad es "Song for a Stranger" (*SM* 53). Él entra en su sueño sin llamar, pues no sólo habita en el sueño de ella sino en el de ambos. Se encuentran, sin haberse citado, en un lugar ya familiar, el uno sabiendo que el otro va a comparecer. De su unión surge la idea de crear un mundo mejor. Pero, con la llegada del día, ella vuelve a la soledad, pues él pertenece al mundo onírico, de la imaginación, aunque su presencia y el recuerdo de ese encuentro, está, como el Aire, esparcidos por doquier. Sin embargo, este sosiego y serenidad no dura demasiado. El vivir en el "tiempo" humano, en la realidad, hace que la poeta busque pronto el consuelo de un nuevo encuentro que ponga orden, mientras sueña, a su vida[30]. No obstante, vencer las dificultades implica siempre un desarrollo, un crecimiento. Por lo que MacEwen escribe: "...Stranger, /Do not let my sleep grow tame":

[30]A este respecto, Campbell apunta: "The passage of the mythological hero may be overground, incidentally; fundamentally it is inward –into depths where obscure resistances are overcome, and long lost, forgotten powers are revivified, to be made available for the transfiguration of the world" (1973: 29).

SONG FOR A STRANGER

Once every season for several years
You've entered the house of my sleep
And your coming alters the portents
Of the times. You know you have
A right to be there, and are admitted
Where others pause in fright, for you
Do not acknowledge any doors.

It's not only my dream but yours as well
(I know when you speak, I know when you call).
There are fields and halls, pavilions, hills,
Places with great pillars, pools.
We meet unplanned, each of us sure
The other will be there; it was written,
You see, long before.
We smile, we swim in turqouise pools
And then lie down together to plot
The birth of a more accurate world.

When I wake the first song of the city
Reveals your presences everywhere;
I am resolved in human time, and all
These seasons plot to draw you back
Into my dream. Stranger,
Do not let my sleep grow tame. (*SM* 53)

El momento de unión entre la escritora y su musa hace que las realidades de ambos se mezclen y confundan ¿Es la vida un sueño? ¿Es el sueño una realidad? Durante el sueño

ambos son durmientes que bucean y nadan en el mar del inconsciente. Él se atribuye la oscuridad que da sombra a su luz, como vimos en el poema "The Shadow Maker"(*SM* 80), comentado en el capítulo tres, y se convierte en el guía que la protege contra los obstáculos[31] que se encuentra en el camino. Él es, además, el que la ayuda a encontrar su verdadera esencia, su verdadero nombre, su amante y el que le proporciona la muerte simbólica, "the final seed of death-in-life", que la hará renacer mediante la unión con su opuesto. Es la musa como *animus* de la poeta:

THE SWIMMER

Sleeper in sleep you grow in me
the final seed of death-in-life,
your darkness moves my time, I see
upon my flesh the blessing knife
you use to cut the continents that cleave
like coral to me when I move.

You swim in the sunken streams
of time, I want to ask you if you hear
the weeping of water over my name.
I did not ask for your gift of death
and your marvellous hands are more
than I can bear. O swimmer where

[31]Estos obstáculos, como vimos en el capítulo dedicado al Agua, eran representados por MacEwen mediante imágenes de dragones, ballenas, tiburones, y cualquier otro animal marino que indicara el peligro de quedar atrapada dentro del inconsciente.

> are you taking me? Is this my dream
> or your reality? (*SM* 52).

En "Marino Marini's Horses and Riders" (*AW* 121), un poema con clara reminiscencia de otro que veremos más adelante, "Sky riders"(*SM* 59-64), MacEwen se dirige nuevamente a su musa, para expresar la relación de interdependencia que el uno tiene hacia el otro. Al ser el Aire el elemento de los sueños (y del vuelo de la imaginación por excelencia) la escritora destaca que lo único que el uno tiene para darle al otro es precisamente su aliento[32], el principio de la vida, un intercambio de fluidos, siempre fecundo. De ese intercambio depende la continuidad de la existencia de ambos. Por eso, MacEwen pide a su musa masculina –de nuevo asistimos a la representación del *animus* –que entre en su oscuridad[33] para que, por lo menos durante el proceso poético, ambos puedan ser luz. Como en una escultura ecuestre de Marino Marini (1901-1980), su unión en estos momentos constituye una síntesis total entre la forma y el espacio, entre la materia y el espíritu, como caballo y jinete "...proceed in beautiful desvastating stages/Towards our

[32]Para Bachelard, la poesía es aliento en su esencia natural: "En su forma simple, natural, primitiva, lejos de toda ambición estética y de toda metafísica, la poesía es una alegría del aliento, la dicha evidente de respirar. El *aliento poético*, antes de ser una metáfora, es una realidad que podría encontrarse en la vida del poema si quisiéramos seguir las lecciones de la *imaginación material aérea*" (1980: 294).

[33]Chevalier & Gheerbrant (1995) conceden al caballo el papel de guía del jinete ciego durante la noche. "De noche, cuando el caballero a su vez está ciego, el caballo se torna vidente y guía; él es pues quien manda, pues sólo él puede rebasar impunemente las puertas del misterio inaccesible a la razón. Cuando hay conflicto entre ambos, la carrera emprendida puede conducir a la locura y la muerte; cuando hay acuerdo, aquélla se hace triunfal" (209). En este poema observamos claramente el acuerdo que existe entre la autora y su musa, por lo que, al igual que Mercurio, ésta actúa de guía durante el proceso creativo.

end". Es el proceso destructivo de toda creación poética y artística en el que las ideas se agolpan, las imágenes, metáforas y símbolos luchan por salir a la luz, por la que todo final es un comienzo, como escribe MacEwen en el primer verso del poema. El proceso poético culmina, pues, en un nuevo nacimiento:

MARINO MARINI'S HORSES AND RIDERS

So we embrace our end in our beginning

All we have to give each other is
Our breath, our darkness breathing
Life into the dying lungs of the night.

Enter my darkness, I give you
My darkness;
Together for one second we are light.

We proceed in beautiful devastating stages
Towards our end, as the horse and rider
Collapse together in the catastrophe of love.

I lie in the night of your breath
There is only your breath, all else has gone.

The horse dissolves between the rider's thighs,
The world dissolves before the rider's eyes.

So now, in the animal darkness, come. (*AW* 121)

En la energía dinámica que surge del proceso creativo, la escritora y su musa, que, en un principio eran dos entidades diferentes, aunque unidas, se convierten (al llegar al clímax) en una sola. El caballo[34], como musa se funde entre los muslos del jinete y el mundo se disuelve ante los ojos de la autora, antes de que una nueva percepción de éste surja y produzca un nuevo poema. Por eso, en la impetuosidad del deseo, en el que la *libido* cabalga vertiginosamente convirtiéndose en puro instinto animal[35], la voz poética invoca nuevamente a su musa para que un nuevo proceso creativo se produzca. El final resulta siempre un comienzo; el comienzo, un final.

El sueño es también el momento en que la *libido* se desata, en el que se da rienda suelta a impulsos reprimidos durante el día. El momento en el que se tiene la libertad para

[34]El caballo es un símbolo lunar, "hijo de la noche y del misterio". Para Jung es, además, símbolo del psiquismo inconsciente. No es extraño, pues, que MacEwen haga uso de esta imagen para representar a su musa. El caballo, además, está ligado a los relojes naturales, "pero la noche conduce al día", comentan Chevalier & Gheerbrant, "y se llega a que el caballo, siguiendo este proceso, abandona sus oscuridades originales para elevarse hasta lo cielos, en plena luz" (1995:208). Además, el caballo se diferencia de los demás animales es que es montura, vehículo; su destino es, pues, inseparable al humano (Chevalier & Gheerbrant, 1995: 209).

[35]A través de los sueños (y de otros acontecimientos espontáneos que tienen lugar en la vida cotidiana de todo individuo) se ponen en funcionamiento las fuerzas instintivas del inconsciente que influyen en la actividad de la conciencia. Los sueños, entonces, compensan las deficiencias de la personalidad del soñante y su energía es, a veces, tan intensa que no podemos ignorarla. Nuestro inconsciente ha preservado características primitivas que formaban parte de este estado original de la mente al que nuestros sueños hacen alusión constantemente. La mente humana, por tanto, tiene su propia historia y la psique retiene muchos vestigios de etapas anteriores de su desarrollo. La conciencia puede ignorarlos, pero el inconsciente no, y los expresa de forma simbólica a través de los sueños. Algunos de estos símbolos derivan de lo que Jung denominó "el inconsciente colectivo", que, como ya hemos visto, es esa parte de la psique que retiene y transmite la herencia psicológica común a todos los hombres. Véase a este respecto Jung (1982b).

satisfacer los deseos más íntimos, aliviando así las carencias de la vigilia. El sueño, en este sentido, no es ni moral ni ético, simplemente restaura y permite volar al soñante y traspasar los límites que le estaban vedados durante el día. En "You know me" (*AW* 102) MacEwen describe el encuentro frecuente de dos amantes que durante el día se convierten en meros desconocidos. Ambos se reconocen, pues siempre queda algún vestigio de su encuentro nocturno, pero la realidad del día les separa:

YOU KNOW ME

I promise I will never stop you in the middle
of the street and say: Here I am

I am she who has invaded your dreams
I am she who you secretly adore

I promise I will never identify myself in any
obvious way; I will never embarrass you in public

But you know me, sir, and you know that I know
that you know that I know that you know me

My God, the nights we have spent together
my God, the times we have come together
Each one of us alone, in the unblind darkness

Beloved. (*AW* 102)

5.3. La "sombra" como arquetipo: el mito de Lilit

Como ya observamos, el objetivo de todo proceso de *individuación* es conseguir el equilibrio entre el consciente y el inconsciente[36], pero éste sólo puede alcanzarse de forma gradual. La primera parte del proceso consiste en aceptar la *sombra*, o lado oscuro[37] de nosotros mismos. Se accede a ella especialmente a través de nuestras fantasías y sueños:

> Through dreams one becomes acquainted with aspects of one's own personality that for various reasons one has preferred not to look at too closely. This is what Jung called "the realization of the shadow". (He used the term "shadow" for his unconscious part of the personality because it actually often appears in dreams in a personified form) (von Franz, 1968: 174).

[36]La estabilidad mental de un individuo es alcanzada cuando existe un equilibrio entre el inconsciente y el consciente, cuando ambos se mueven de forma paralela. Los símbolos oníricos actúan como mensajeros entre las partes más instintivas y las más racionales de la mente humana. La interpretación de estos símbolos enriquece, por tanto, el estado carente de la conciencia y le ayuda a comunicarse de nuevo con el lenguaje de los instintos. Véase Jung (1968).

[37]En las religiones y creencias de algunos pueblos primitivos, el lado oscuro de la vida, el sufrimiento, la muerte, etcétera forman parte del ciclo normal de la naturaleza. Esto no ocurre en el caso de las religiones que creen en un dios omnipotente y benefactor, en las que este tipo de cosas no tienen razón de ser. El mito de la caída de Adán se hizo consecuentemente necesario para poder explicarlas. Véase a este respecto Frye (1982: 20).

La *sombra* denota un conflicto interior. No representa la totalidad de nuestro inconsciente personal, también puede poseer atributos y cualidades del *yo,* que surjan de forma repentina en nuestra vida consciente. Contiene a menudo valores que son útiles para el consciente. La meta hacia la totalidad es en alto grado extraña a la conciencia, y sólo se encuentra acceso a ella con las mayores dificultades. La función de la *sombra* es representar el lado opuesto de nuestro *yo* y, consecuentemente, aquellas cualidades que más se detestan. En el capítulo tres dedicado al Fuego, analizamos varios poemas en los que observamos claramente la presencia de la *sombra* junguiana[38]. Sin embargo, es en "Lilith" (*AM* 15) donde ésta aparece relacionada directamente con el mundo de los sueños. Lilit es uno de los demonios femeninos más recurrentes en las leyendas judías. Incluso se cree que su origen histórico es aún más antiguo que el judaísmo. Aparece por primera vez en una obra satírica titulada *Alphabet of Ben Sira*[39] en la que se la representa como la primera esposa de Adán, anterior a Eva, nacida, no de su costilla (como cuenta el Génesis respecto a ésta última) sino al mismo tiempo que Adán y directamente de la tierra. Lilit defendió siempre su igualdad frente a Adán, pero éste nunca quiso aceptarla, por lo que decide huir del Edén. Lo logra, cumpliendo el objetivo que MacEwen precisamente anhela, pronunciando el nombre

[38]Jung afirma que la *sombra*, el *animus* y el *anima* son arquetipos que pueden ser analizados empíricamente debido a su reiterada aparición e intensidad, y su indudable influencia sobre el *yo*. De estas tres figuras, la más accesible a la experiencia es, sin embargo, la *sombra*, probablemente debido al indiscutible problema ético y moral que presenta. Véase Jung (1992: 30).

[39]Véase Humm, 1995-1997: "Overview of Lilith" en el sitio http:/ccat.sas.upenn.edu/-humm/Topics/Lilith/overview.html. Consulta del 23 de enero, 2002.

inefable de Dios. En la literatura cabalística, Lilit aparece a menudo como la consorte o compañera de Satán y también como la principal expresión femenina de la emanación del mal (Véase Gad, 1994: 9-11). En algunos pasajes, ella participa en la tentación de Eva y Adán, representada como serpiente, y tras la expulsión se convierte en concubina de éste. Lilit simboliza la sexualidad hedónica, por lo que a menudo se habla de ella como prostituta, aspecto que aparece reflejado en este poema. En toda la iconografía cristiana, especialmente medieval y renacentista, aparece representada como la tentación con cuerpo de serpiente y cabeza de mujer. Y a mediados del siglo XIX, es encarnada como el lado oscuro femenino, que vendría a coincidir con la representación que MacEwen hace del mito de Lilit en este poema. Al simbolizar la tentación es también la mujer o personaje femenino que conduce a Adán al árbol de la ciencia del bien y del mal, convirtiéndolo así en un ser espiritualmente más completo[40]. Aunque C.G. Jung considera que Lilit es la primera o más primitiva expresión del *ánima,* MacEwen, crea una nueva versión del mito, como *sombra*. En el poema, Lilit toma posesión de la voz poética. Ella admite su presencia, pero también su descontrol ante tal situación. Lilit se ha apoderado de su mente, y habita en sus sueños. Ella intenta luchar y desprenderse de ésta, pero no puede hacer nada para remediarlo: "I cannot answer for my deeds; it is her time":

[40]Para una exposición de este mito en forma poética veánse los dos poemas escritos por Dante Gabriel Rossetti, "Lilith", también titulado "Body's Beauty" y "Eden's Bower". Ambos escritos en 1868 y publicados en *Poems* (1870). Véase Rossetti (1926: 57-65).

LILITH

Have no doubt that one day she will be reborn
horrendous, with coiling horns,
pubis a blaze of black stars
and armpits a swampy nest for dinosaurs.
But meanwhile
she lurks in her most impenetrable disguise–
as me–
trying to make holes in my brain
or come forth from my eyes.
And I have felt
her mindless mind within my mind
urging me to call down heaven with a word,
avenge some ancient wrong against her kind
or be the crazed Salome who danced for blood.
Ah God, her seasons kill
the sickly moon, and all my fine achievements

fall beneath her feet like skulls.
And I would claim
I cannot answer for my deeds; it is *her time*-
But when I try
to prove she is assailing me
there comes instead an awful cry
which is her protest and her song of victory.
See you in my *dreams*.
Whore of Babylon, Theodora,
utterly unquiet fiend, thou
Scream. (*AM* 15, énfasis en el original)

Lilit es, en este poema, el arquetipo[41] de la mujer malvada o de la Madre Terrible en contraposición a Eva que es "mother of all living"[42]. Jung comenta que todo sería mucho más sencillo si la *sombra* fuera integrada de forma natural en nuestra vida consciente. Sin embargo, también reconoce que esto es prácticamente imposible, pues nos movemos en un terreno resbaladizo en el que los principios éticos y morales que nos han sido inculcados actúan de manera constante en nuestras decisiones. Resolver adecuadamente e interpretar correctamente los símbolos que aparecen en nuestros sueños son, así, dos de las tareas más complicadas del proceso de *individuación*:

> When dark figures turn up in our dreams and seem to want something, we cannot be sure whether they personify merely a shadowy part of ourselves, or the Self, or both at the same time. Divining in advance whether our dark partner symbolizes a shortcoming that we should overcome or a meaningful bit of life that we should accept— this is one of the most difficult problems that we encounter on the way to individuation (von Franz, 1968: 184).

MacEwen sí parece reconocerla en este poema, pero, sin embargo, muestra la

[41]La importancia de los arquetipos reside precisamente en que éstos son la esencia de los mitos, símbolos y filosofías que influyen en y caracterizan a naciones enteras y a épocas históricas diferentes.

[42]En hebreo, Eva se escribe *Chavvah* que deriva de *Chai,* vida. Véase Jeffrey Smith, "Lilit, Malkah ha-Shadim", en el sitio http:// www.lilitu.com/lilith/lilit.html. Consulta del 2 de abril,2002. Al pronunciar el nombre secreto de Dios, Lilit se elevó por los aires y se escondió luego en el mar. De ahí que surja de nuestro inconsciente durante los sueños. A este respecto Pérez-Rioja escribe que Lilit "no quiso someterse a Adán, para vivir en la región del aire" (1988:272). Jung también se ha interesado por este mito y cuenta que Adán, con la ayuda de *tres ángeles*, obligó a volver a Lilit. Más tarde se convirtió en *furia*, en una lamia que amenazaba a las embarazadas y raptaba a los recién nacidos (Jung 1993: 261).

dificultad de trasladar su *sombra* a la vida consciente. Lilit ha ocupado su mente "her mindless mind within my mind". "I cannot answer for my deeds", escribe más tarde, y cuando intenta vencerla y aniquilarla "there comes instead an awful cry/which is her protest and her song of victory".

La idea central de los poemas pertenecientes a *The Armies of the Moon* (1972) es que a través de la hostilidad, la violencia y las guerras, el ser humano está dando rienda suelta a su lado oscuro o *sombra*, destruyendo así su potencial bipolar. En "The Other Underground" (*AM* 34-35), MacEwen explora su propio lado oscuro, la "Lilit" que habita dentro de su mente. Utiliza para ello una paradoja que establece parejas de opuestos entre el sueño y el despertar, la luz y la oscuridad, o la luna y el sol. Con estas imágenes, MacEwen insiste en que hay que dar cabida a la *sombra* que avanza, a expensas de la luz; reconocerla para evitar que el mal colectivo siga extendiéndose. Precisamente, por esa falta de reconocimiento y responsabilidad personal y social, este mal colectivo atraviesa los umbrales de toda conciencia hasta llegar a formar parte de los sueños. Todos, según ella, somos, entonces, un tanto responsables de los desastres que han ocurrido y que ocurren en el mundo. Se produce así una alquimia invertida: la inteligencia se transforma en brutalidad, la luz en oscuridad, la luz solar en *sombra* lunar: "The Enemy", escribe MacEwen al final del poema, "is where he always was–/in the bleak lunar landscapes of our mirrors":

THE OTHER UNDERGROUND

who will absolve of the crimes
which I commit each night in dreams?
not you, my dark associates
who shade your eyes with many flags
and do not see theses nests of lightning
in the trees.

I am so far underground you cannot find me;
I fight with strange and silver armies, all
ideologies enrage me;
I have no plots against the system,
having taken many years
to overthrow myself.

you have no noticed that all wars
are happening inside my head,
you have not asked me to get out of Vietnam,
the conflagration which is the Asia of my mind
where I commit, alone,
the atrocities of my time.

tell me what the dark committees of my soul are plotting
and where the guerrillas of my guilt are hiding out–
for I remember that the cockpit of the plane
was silent in Hiroshima,
as silent as my skull, O silent
was my skull before eyes bled from heads,
dripped out or melted inward,
before the man sitting in the sun somewhere
dissolved and left the black atomic shadow
of his soul upon the stairs.

it's too late to argue about who
has seen the light; nobody has a monopoly
on light. I cannot dazzle you with data or compare
tyrants and liberators who eventually become
tyrants.
I cannot discuss politics,
only your dreams and my bloody hands.

the midnights lit by warlight, scarlet stars,
the sheer hallucination of our wars
have somehow grown from small hurts, symbolic
murders,
and the tyranny is with us everyday
in our small cruel lies,
in our turning away from love,
and the Enemy is where he always was–

in the bleak lunar landscapes of our mirrors.

I'm so far underground you cannot find me,
hating the untellable which must get told,
trying to read the monthly Morse-code of the moon,
these urgent letters to the world. (*SM* 34-35)

Con un tono al que no nos tiene acostumbrados, mucho más social y comprometido, MacEwen se dirige a la Humanidad para hacerla reflexionar sobre la situación actual del mundo. Ella, con un lenguaje directo y muchas veces crudo, les hará quitarse la venda de los ojos y mantenerse neutrales ante cualquier bandera. Se dirige a ellos desde su propio inconsciente "I am so far underground you cannnot find me", pues todas las guerras surgen

de la mente "...all wars/are happening inside my head,/you have not asked me to get out of Vietnam". Llevamos dentro una violencia incontrolable que nos hace responsables de los crímenes y las guerras de nuestro tiempo tanto como lo pueden ser los autores directos de ellas.

Como en poemas anteriores, MacEwen ha iniciado un viaje interior[43] luchando contra todo obstáculo[44], representado, en esta ocasión, a través del símbolo de la luna en su fase más negativa: la luna como Hécate (analizada ya en el capítulo anterior). Por eso, dirigiéndose nuevamente a su musa, esta vez encarnada en *sombra*, le pregunta "what the dark committees of my soul are plotting/and where the guerrillas of my guilt are hiding out". No quiere mantenerse en silencio, como otros y ella misma hicieron cuando los desastres de la guerra del Vietnam: "O silent/was my skull... before the man sitting in the sun somewhere/*dissolved* and left the black atomic shadow/of his soul upon the stairs". Se produce pues un proceso alquímico inverso, "it's too late to argue about who/has seen the light". Bartley explica:

[43]Bachelard afirma que de los cuatro elementos el viaje onírico, el viaje del Aire es el que mejor describe nuestra psique y el proceso hacia el *sí-mismo* o proceso de *individuación*: "el viaje en sí, el viaje imaginario es el más real de todos, el que compromete nuestra sustancia psíquica, el que *señala* con una marca profunda nuestro devenir psíquico sustancial" (1980: 36).

[44]Jung escribe: "...el camino que lleva a la totalidad está constituido por sendas intrincadas, por rodeos determinados por el destino. Es una *via longissima,* que no sigue una línea recta, sino una línea serpenteada, que une los opuestos y que hace recordar los caduceos indicadores de caminos; es un sendero cuyos recodos laberínticos no están excentos de horrores" (1957: 16-17).

> The manifestations of brutality become the 'prima materia' for a reverse alchemical process which transforms sun into shadow, and light into dark. Instead of gathering opposites, evil shatters them; man dissolves rather than fulfills his potential for completeness (1983: 80).

MacEwen comienza reconociendo el mal en ella misma, pues "our wars/have somehow grown from small hurts, symbolic/murders,/and the tyranny is with us everyday/in our small cruel lies". Sus raíces se encuentran en las acciones humanas más triviales, como también dijera Blake en su poema "The Human Abstract"[45]. Están totalmente extendidas y, como el propio reflejo de nuestra *sombra,* son quizá inevitables:

> El mal exige que se lo tenga tan en cuenta como el bien, pues, en última instancia, bien y mal no son sino prolongaciones ideales y abstracciones del obrar, cosas ambas que pertenecen al claroscuro de la vida. En efecto, no existe en el fondo ningún bien del que no pueda surgir el mal, ni ningún mal del que no pueda surgir un bien (Jung, 1957: 43).

[45]Este poema pertenece a su *Songs of Experience* (1794). Su poema correspondiente en *Songs of Innocence* (1789) es "The Divine Image". Véase Blake, *Selected Poems* (1996: 75; 105).

5.4. Arquetipos ascensionales: el Jinete y el mito gnóstico

En su deseo de crear un mundo mejor, MacEwen en "The Vacuum Cleaner Dream" (*AM* 18) sueña, con humor, con la llegada de un apocalipsis en el que ella personalmente se encargará, como un ángel vengador, de aspirar todo el universo para que un mundo totalmente nuevo pueda nacer. Con esta imagen, hace referencia al proceso alquímico en el que la disolución de la primera fase o *nigredo* es absolutamente necesaria para posteriormente alcanzar la piedra filosofal, pasando así de la muerte a un nuevo nacimiento, como explicamos en el capítulo anterior. Sin embargo, MacEwen se da cuenta de que esta metáfora alquímica fracasa totalmente (en términos prácticos) y al mirar el contenido de la bolsa observa que se ha dejado llevar demasiado por un idealismo fanático acabando también con elementos de la vida que merecen mucho la pena:

> I dreamt I was vacuuming the universe
> and everything got sucked
> into my blind machine (...)

Este "everything" al que se refiere, incluye objetos simbólicos sugerentes, como

leemos en la última estrofa del poema:

> And when I opened the bag
> to empty it I found:
> a dictionary of dead tongues
> a bottle of wine
> lunar dust
> the rings of Saturn
> and the sleeping body of my love. (*SM* 18)

Tantas cosas, la enriquecedora herencia literaria y filológica de antiguas civilizaciones, una botella de vino, lo inaccesible para el hombre común, el misterio del universo en el que el exceso es precisamente el secreto de la forma y la belleza (como vemos en su alusión a los anillos de Saturno) y, finalmente la vida más inmediata (representada a través de su musa como amante). Todas ellas desaparecerían en su intento fracasado de empezar de nuevo.

En "Flight One" (*AM* 19), un vuelo automático actúa como metáfora humorística del ser humano que se encuentra suspendido en el Aire, en un viaje onírico permanente del que no se tiene ningún control: "My navigator has been ill for many years". Es un vuelo sin destino, lleno de incertidumbre, como lo puede ser también la vida terrenal, aunque el título del poema nos informa de que la meta del ser humano es nuevamente alcanzar la unidad. Durante el vuelo, el pasajero ve el efecto del paso del tiempo sobre las ciudades, "Many

ruined cities and enduring seas". Sin embargo, MacEwen alude a la libertad del individuo de vivir ajeno a todo, si así lo desea: "...if you wish to sleep please close the blinds". El futuro siempre es incierto y fluido, y cabe incluso la posibilidad de que este vuelo algún día finalice, como expresa la escritora al final de este poema. Se trata de la visión de la vida defendida por Heráclito: el ser es pura movilidad, viviendo en un sueño y sujeto a un eterno devenir:

FLIGHT ONE

Good afternoon ladies and gentlemen
This is your Captain speaking.

We are flying at an unknown altitude
And an incalculable speed.
The temperature outside is beyond words.

If you look out your windows you will see
Many ruined cities and enduring seas
But if you wish to sleep please close the blinds.

My navigator has been ill for many years
And we are on Automatic Pilot; regrettably
I cannot foresee our ultimate destination.

Have a pleasant trip.
You may smoke, you may drink, you may dance
You may die.
We may even land oneday. (*AM* 19)

Sin embargo, llega el momento en el que para la autora ya no es productivo descender[46] hacia las profundidades de su inconsciente. Lo que busca, presumiblemente la esencia inefable de Dios, está siempre demasiado lejos para encontrarse. En "I Will Go Down No More" (*SM* 57) se queja de que, sólo unos pocos, a los cuales se refiere como "Kings" lo han logrado, y lo han celebrado cenando sueños. La mayoría, sin embargo, son soldados que se han perdido a medio camino "...melted/down your thousand rings." Eso ha hecho que, como MacEwen, muchos hayan abandonado su búsqueda, por eso Dios, explica, se encuentra tan solo. Quizá aquí, en la vida diurna, en la contemplación de la realidad y del universo pueda igualmente encontrarle:

> You have no citizens and a hundred streets;
> your name, O holy city of my sleep
> escapes me for
> you are more far than far.
>
> Kings once scaled your marvellous walls
> and all your people dined on dreams
> while soldiers melted
> down your thousand rings.
>
> Caravans abandoned you and you became
> the savage capital of night

[46]Recordemos que en la simbología de la verticalidad, tanto volar como descender actúan como metáforas de introspección.

and many owls on
broken walls forgot your name.

I will go down no more your narrow streets
in sleep, for everything here
reminds me that
you are the same, the same. (*SM 57)*

En "Sky-Riders" (*SM* 59-64), la autora representa este mismo viaje espiritual pero aplicando una simbología y un fin diferentes. MacEwen comienza el poema citando un fragmento del *Brihadaranyaka Upanishad*[47], uno de los textos sagrados hindúes más antiguos, perteneciente al periodo comprendido entre el 700 y 500 a.C. Los Upanishad, como se sabe, intentan explicar la verdadera situación del hombre en su condición de prisionero de un mundo ilusorio, denominado *mâyâ,* que a su vez es gobernado por la ley del *karma*. La liberación del hombre consistiría en romper el velo de la ilusión y detener la cadena de eternos renacimientos, mediante la obtención de la *gnosis* o conocimiento (*jñ~na)*. Los *Upanishad* son precisamente el conjunto de revelaciones de tal conocimiento (Véase Eliade, 1998b: 80-83). El fragmento que cita MacEwen dice así:

"Verily dawn is the head of the sacrificial horse,
the sun his eye, the wind his breath, universal fire
his open mouth...the stars his bones, the clouds

[47]La traducción al castellano ofrecida por Eliade y Couliano es "Enseñanza espiritual del Bosque negro"(1997: 214).

his flesh..."

En el poema encontramos cuatro personajes: una Mujer, un Hombre, un Niño y un Anciano. Son los cuatro[48] jinetes del cielo a los que se refiere el título. El jinete es símbolo de gloria y triunfo. El hecho de que domine su montura representa el control sobre las fuerzas adversas. El jinete, además, simboliza la ascensión al paraíso de los dioses, de los héroes o de los elegidos, por lo que reviste significación espiritual (Chevalier & Gheerbrant, 1995:607-608). El trayecto que recorre es, por tanto, un camino hacia la perfección o *gnosis*. El poema comienza con la intervención de la Mujer, dirigiéndose a su amante y expresando su deseo de descender a la tierra para consumir su amor carnal. Al igual que veíamos en "I Will Go Down No More" (*SM* 57), esta primera voz poética se muestra reticente a continuar su viaje celestial. Nuevamente, como en otros poemas ya analizados, avisa de los peligros[49] que supone el "volar tan alto":

SKY-RIDERS

[48]Como ya observamos, el significado simbólico del cuatro es la totalidad o iluminación. Los jinetes del Apocalipsis son también cuatro, y representan, como veremos, un sentido inverso de evolución, no de obtención de la perfección, sino de la venganza divina por abandonar la Palabra.

[49]Al igual que observamos en la poesía de Shelley, los poemas de MacEwen, como hemos ya observado, son dramatizados por el vértigo que provoca el poseer una imaginación aérea, es decir, espiritual. Pero este mismo vértigo, nuevamente como en el caso del poeta inglés, es el que provoca y crea el impulso necesario para dominarlo. De esta forma, toda imagen aérea lleva consigo el deseo de superación del espíritu humano. Bachelard incluso llega a argumentar que "Todas las imágenes verdaderamente poéticas tienen una aire de *operación espiritual*...La labor del poeta es activar ligeramente las imágenes para cerciorarse de que son imágenes humanas, imágenes que humanizan fuerzas del Cosmos" (1980: 56).

Woman

I would rather journey down you lean breath
or down the skyways of your flesh
than ride by night these weary skies,
for in your eyes I see the death of death,
the morning of the world.
But there are many kinds of riders,
some riding wild and some riding blind
and one who cried, "It is Accomplished!"
just before he lost his mind

If you join me you'll become
another ghostly rider in the sky,
but perhaps we can dismount
somewhere where our myths cannot hunt
us down like falcons
with the greyhounds fast behind. (*SM* 59)

Continúa el Hombre mostrándose igualmente perdido, cuando recuerda un viaje anterior en el que creía haber encontrado la luz y evoca las palabras de un sabio, que probablemente es el Anciano que aparecerá más tarde:

Man

But I rode before, I rode and fell
in love, from darkness into light,
and once a wise man said to me:
Child, your spurs are foolish stars
by night.

(...)
Draw back, dreamer, from your dream return;
time takes the river and the passionate altar;
time is a place where only water burns.
Lock up your tongue in a chain of gold;
a man should not tell where he has been
unless by chance another tale is told.

But we are the first riders
and we are the last; because
there is nowhere to go... (*SM* 60-61)

Le sigue el Niño, que se define a sí mismo como "hijo del sol", y que, al igual que la Mujer, desea descender a la tierra. Cabalga descontrolado, desconociendo si sigue el camino correcto o no:

Child

A rider on a red horse, I
am the sun-child whom the world failed
and I cry for the earth, the *earth*
which has failed and dropped away
(my hands my eyes my heart
have also dropped away).
The red horse who sired me
is trapped between my thighs,
coloured like soil, like my secret flesh
he runs, with stars colliding, and my spurs
cannot touch him and my reins
cannot hold him back.

Are we on the right track?

En el momento en que le toca el turno al Anciano, descubrimos la dependencia y relación de los cuatro arquetipos. El Anciano es el resultado de la unión entre el Hombre y la Mujer. Depende de su unión para llegar al Ser, pues como veremos más tarde, constituye un grado más elevado de evolución espiritual. Consecuentemente, su *sombra* mostrará un grado igual de involución. El Anciano se transforma en jinete ciego debido a la "irresponsabilidad" de los amantes. Su ojo hierático es el que le permite realmente ver y crear nuevos paisajes, pero puede más la fuerza de la tierra, por lo que decide finalmente dejarse caer, transformándose así en Lucifer, el ángel caído:

Old Man

How can we be, when the lovers lead us?
At any moment they might change their minds;
they turn the world, you see, and we
can only go completely mad or blind.
Theirs is a crazy energy like that of God
and their horses, have you noticed,
go unshod. Me, I'm a blinded rider
going ever blinder in the eye
as the unseen landscape passes by.
Whole mountains and whole seas escape me
(...)
And my certain inner eye spins out
continents which are not there, skyways

which are not there, comets, frozen stars.
I seem to travel better without sight
and they are soft and blunt, my spurs.

But now I drop the reins and fall
and give all of it up to night–
my body and the black horse, my soul,
whatever that is; but falling I am
pure light like Lucifer
and men will read wonders in my descent
and build shrines over my battered bones
and say:
Once upon a time a Horseman
dropped straight from the sky,
and it was raining death and dreams that day;
he was the Fourth Rider.
Let Us Pray.

El cuarto jinete del Apocalipsis es el que trae la peste a la Humanidad. Y Lucifer es uno de los nombres dados a Satán, que en el libro de Job aparece como uno de los hijos de Dios encargado de informar a éste de las debilidades humanas. Más tarde se hace malévolo (I Crónicas 21, 1) y se convierte en el enemigo de Dios traicionando a Jesús, por medio de Judas (Lucas 22, 3). A partir de ese momento las Escrituras se refieren a él como el Diablo, que, con un ejército de demonios, tienta contra los seres humanos induciéndoles al mal (Véase Browning, 1997: 334).

Después de que el Anciano decide bajar a la tierra, el Niño y más tarde los dos amantes deciden acompañarle. Al romperse el círculo, representado por el número cuatro,

y por tanto, la totalidad, el paisaje se tiñe de sangre. Es el apocalipsis del cielo:

> Child
>
> How many riders have gone down?
> I fly now where I've never flown!
> (the turning blood, the bleeding
> clouds, am I
> the world's next offering?)
> We are three now, we were four;
> below on earth the old man waits;
> I can't ride more.
> (...)
> Take me home
> you beast between my thighs;
> tell them I'm coming.
> Shut my eyes. (*SM* 63)
>
> Man
>
> I won't continue; it's far too far
> and I'll go down with them, loud and soft
> as a falling star (...) (*SM* 64)

Termina el poema con la intervención de la Mujer. Sus palabras actúan como desenlace y como conclusión de todo lo dicho anteriormente. Cuando bajan a la tierra pierden todo su control y poder. Si el jinete, como apuntábamos al principio, era símbolo de triunfo sobre cualquier fuerza adversa, ahora la montura controla al jinete, es decir, la materia controla al espíritu. La Mujer se lamenta por todo lo que ha perdido:

Woman

What we ride rides us finally;
we were life's avengers, angels
of the end, because our spurs
were yearning wheels of time,
because we dared to ride the sky.
Could we do other
than destroy?
In your eyes I thought I saw
the death of death,
and you with me between stars hurled
were wind, were perfect breath–
look, we were tricked and ridden
but once, O once we were
the riders of the world. (*SM* 64)

En este largo poema, MacEwen se inspira en diferentes tradiciones y filosofías, así como en la simbología esotérica del Tarot y las combina de forma tal que crea una estructura mitopoética propia, de naturaleza múltiple, pero que le permite llegar a un objetivo común: insistir una vez más en la necesidad que tiene el ser humano de desarrollar una vida espiritual que lo libere de todo lazo terrenal. De esta forma, encontramos ecos de la tradición hindú de los *Upanishad*; de la teoría de los arquetipos, según el grado de evolución formulado por Jung; del Tarot y, por último, aunque no menos importante que las anteriores, de la filosofía gnóstica. Comencemos con la significación simbólica de las cuatro voces poéticas.

Jung distingue cuatro grupos de arquetipos, según la escala de evolución en la que se encuentren. Comenzaba por hablar de la "persona" y de la "*sombra*", como arquetipos inconscientes del propio sujeto; continuaba con el arquetipo del alma; *anima* para el hombre y *animus* para la mujer. El tercer grupo lo ocupaban los arquetipos del conocimiento y del origen; "sabio anciano" y la "magna mater" y por último, en cuarto lugar, los arquetipos que expresan la profundidad humana y los místicos: el *sí-mismo*, la cuaternidad, "los mandalas" y el niño divino. MacEwen hace referencia a estos cuatro grupos, aunque hace una combinación personal de ellos, sin respetar el orden de aparición señalado por Jung, e intercalando unos dentro de otros. Así la *sombra* aparece implícita en las cuatro voces poéticas cuando deciden abandonar su travesía celestial, es decir, espiritual, y descender a la tierra, representando así su lado oscuro. Por otra parte, el Alma del ser humano es encarnada como *animus* y *anima* en las voces poéticas de la Mujer y el Hombre, respectivamente. Juntos constituyen la pareja cósmica, la *coniunctio oppositorum*. Asimismo, los Amantes (el sexto arcano mayor del Tarot) representan el amor como puente entre el cielo y la tierra, como la idea en la palabra, como la luz en la oscuridad. En su aspecto negativo, por otra parte, los amantes son el símbolo de la revolución y de la destrucción. Otros significados atribuidos a este arcano son la toma de decisión, el cruce de caminos y la elección. Es decir, expresan que la reconsideración es aún posible; las direcciones, ya sean hacia arriba o hacia abajo, hacia la izquierda o hacia la derecha, están aún abiertas: "This card", comenta Gad, "evokes the choice each human being is forced to

make; it shows that one must define one's values and that this definition must originate in the depths of one's consciousness; it means self-examination" (1989: 64). Este deseo de examinación y de toma de decisiones la encontramos al comienzo del poema en la primera intervención del *anima,* que duda entre proseguir su viaje nocturno o iniciar uno nuevo en la tierra: "I would rather journey down your lean breath/or down the skyways of your flesh/than ride by night these weary skies". La razón que, da sobre tomar una u otra elección, es que en los ojos de su amante ha visto "the death of death,/the morning of the world".

El *anima,* en su deseo de conocer el cuerpo, quiere, por tanto, dejar atrás su verdadera esencia: "Al volverse hacia la materia", explica Eliade (1999) "quemando el deseo de conocer el cuerpo, el alma olvida su propia identidad. Olvidó su morada original, su verdadero centro, su ser eterno" (125-126). La llegada de la luz, "the morning of the world" representa, pues, la muerte de las muertes, en el sentido de liberación del espacio y del tiempo. Es el objetivo final de la alquimia, del proceso de *individuación* y también simboliza la aniquilación del *karma* y, por tanto, la adquisición del *Nirvana*. Pero, además, este olvido de los orígenes, este sueño de embriaguez al que la Mujer en su papel de *anima* se entrega es uno de los temas fundamentales del gnosticismo[50] (tal como se relata en el

[50]Existen numerosas analogías entre la alquimia y el gnosticismo. Mientras que la primera buscaba lo oculto en la materia y reproducía lo que veía mediante el uso de símbolos y alegorías, el gnosticismo se ocupaba de examinar el verdadero significado de las teorías teosóficas y filosóficas con el mismo fin. Esto explica que muchos alquimistas utilizaran, a menudo, el estilo oscuro y complicado de los gnósticos para postular sus teorías, y así poder iniciar a sus seguidores en los misterios del universo.

Himno de la Perla[51]). Los gnósticos parten de una visión negativa de la existencia. Se la considera corrupta[52], pero su corrupción no es el resultado de la Caída del hombre como sostienen los cristianos ortodoxos, sino que en el origen de ésta se halla el Creador o demiurgo: un ser malevolente e injusto[53]. El concepto de redención es, consecuentemente, diferente en cada caso. Para los cristianos, se trata de un acto de arrepentimiento y obediencia, mientras que para los gnósticos, por el contrario, es un acto de liberación anhelado por medio de un ascetismo voluntario (Véase Campbell, 1982: 145-174).

El sueño, en "Sky-Riders"(*SM* 59-64), no tiene un sentido positivo, como hemos visto en poemas analizados anteriormente. Por el contrario, el soñar es aquí sinónimo de ignorancia y muerte espiritual, en el sentido gnóstico. Por eso, el Hombre, o *animus,* que afirma que él ya ha hecho el viaje anteriormente ("I rode before, I rode and fell/in love, from darkness into light") recuerda las palabras que en una ocasión un sabio le dijo: "*Draw back, dreamer, from your dream return*". Según el mito gnóstico, el mundo material está constituido por un grupo de esferas o planetas gobernados por poderes inferiores llamados Arcontes. Estos rigen tanto al hombre como a la Tierra, el más insignificante de los planetas.

[51]El origen del *Himno de la Perla* es probablemente iraní y relata de forma dramática el mito gnóstico central. Véase a este respecto Eliade (1999: 124-125).

[52]En contraposición a lo que encontramos en los misterios paganos en la que la existencia posee siempre connotaciones divinas.

[53]Con esto, los gnósticos no quieren decir que la culpa sea de Dios. Dios permanece totalmente ajeno a la creación.

El origen del mal, además, se corresponde con el mismo acto de la creación (Véase Campbell, 1982: 156). Al igual que vemos en este poema, el reino divino es el reino de la luz, y se contrapone al reino de la oscuridad de las esferas cósmicas y a sus gobernadores los Arcontes. A esta oposición entre la luz y la oscuridad se unen, además, otras, como la del bien y el mal, del espíritu y la materia, o del conocimiento y la ignorancia. La naturaleza humana es también dual y está compuesta de dos principios: uno físico y perecedero, y otro espiritual, que posee parte de la esencia divina y del reino de la luz. El hombre, sin embargo, no es consciente de la divinidad que existe dentro de él, pues los Arcontes luchan por mantenerlo ignorante y dormido, induciéndole a que disfrute de los apetitos físicos y de las pasiones terrenales. Cuando una persona muere, la chispa divina es liberada del cuerpo y lucha por encontrarse con la divinidad. Sin embargo, para conseguirlo, debe recorrer un largo viaje lleno de dificultades, un camino vigilado por los Arcontes, que hacen todo lo posible por frustrar sus esfuerzos. La mayoría de las veces lo consiguen y la persona regresa reencarnada al mundo físico. Sólo el conocimiento o *gnosis* puede liberar al hombre de la rueda eterna de la vida y la muerte; el conocimiento que permite reconocer la divinidad existente en el interior del hombre y también aquél necesario para combatir a los Arcontes. Éste último se manifiesta solamente por medio de una revelación o de un salvador, pero nunca en la realidad material. En muchas ocasiones este salvador o guía recibe el nombre de Cristo o Jesús, pero existe una diferencia clara entre éste y el Cristo católico. El gnóstico no te ofrece redención, no te absuelve de los pecados para procurarte la salvación eterna,

sino que te procura el conocimiento. Te aleja, en definitiva, de la ignorancia. Adquirir la *gnosis* equivale, por tanto, a despertar: "El mensajero que 'despierta' al hombre de su sueño trae a la vez la 'vida' y la 'salvación'....El 'despertar' implica la *anamnesis*, el reconocimiento de la verdadera identidad del alma, es decir, el reconocimiento de su origen celeste" (Eliade, 1999: 126).

En "The Sky-Riders" (*SM* 59-64) ocurre justamente lo contrario. Las cuatro voces poéticas que, como dijimos, representan cuatro arquetipos de evolución espiritual, son cuerpos celestes que caen[54] irremediablemente en el sueño, en el mundo material. En cuanto al arquetipo del Niño, antes comentábamos que se encuentra en el grado más elevado de evolución, según la clasificación hecha por Jung. De ahí que se defina a sí mismo como "the sun-child". Su caballo es de color rojo por lo que coincide con la imagen del segundo jinete del Apocalipsis. Como imagen de la guerra, tiene la misión de "proscribir la paz fuera de la tierra y conseguir que se degüellen unos a otros" (Chevalier & Gheerbrant, 1995: 608). En su condición de ángel caído, el Niño dice "I cry for the earth, the *earth*/which has failed and dropped away". Finalmente, el Anciano, que habla de sí mismo como el "Cuarto Jinete",

[54]Eliade explica que la caída del alma en la materia no es el resultado de un pecado anterior: "Los gnósticos dejan entrever que el pecado pertenece a cualquier otro. Al ser seres espirituales de origen extraterrestre, los gnósticos no se tienen como de 'aquí' de este mundo....La palabra clave del lenguaje técnico de los gnósticos es el 'otro', el 'extranjero'. La revelación capital es que, a pesar de que esté en el mundo, él (gnóstico) no es del mundo, no le pertenece, sino que viene, es de otra parte." La especulación filosófica hindú muestra una postura similar, así lo explica nuevamente Eliade: "El Yo (*purusha*) es por excelencia un 'extranjero', no tiene nada que ver con el mundo (*prakti*)....El Yo (el Espíritu) está aislado, indiferente, como simple espectador inactivo en el drama de la vida y de la historia" (1999: 129).

representa a la peste en el Apocalipsis y adopta, como antes vimos, la forma de Lucifer. Como refieren nuevamente, Chevalier y Gheerbrant, la historia contada en el Apocalipsis sobre los cuatro jinetes ha sido adaptada por los escritores para simbolizar "los peores castigos que amenazan los destinos del mundo en el gran día de Dios, si los hombres continúan despreciando su Palabra" (1995:608). La montura, representada en este poema por la imagen del caballo, simboliza en la mitología hindú "the bodily vehicle" y el jinete el espíritu (Cooper, 1979: 86). Como vimos anteriormente, al final del poema y en boca del *anima,* leemos: "What we ride rides us finally", por lo que observamos el predominio del cuerpo sobre el espíritu al descender a la tierra. Tanto si aplicamos la filosofía gnóstica como la hindú, ambas afirman que la "caída del Yo" en la vida es un problema sin solución, al menos en la actual condición humana (Véase Eliade, 1999: 129) y, nos parece que éste es el mensaje principal que MacEwen quiere darnos y que coincide en gran medida con lo que la misma autora comentaba al comienzo de su carrera, en la introducción a *A Breakfast for Barbarians*. Si realmente el hombre quiere cambiar el mundo en el que vive debe empezar por cambiar él mismo:

> The particular horrors of the present civilization have been painted starkly enough. The key theme of things is the alienation, the exile from our own inventions, and hence from ourselves. Let's say No—rather enclose, absorb, and have done. The intake. Surely the mind deals with its pains in its own time, as the body does. I believe there is more room inside than outside (*BB* 1).

MacEwen cierra la colección *The Shadow-Maker* (1969) con el poema "The Wings" (82-83). En sentido general, las alas simbolizan la ambición, la imaginación y también la espiritualidad. La autora relaciona este símbolo con el viento, la razón dinámica y violenta del Aire, y especialmente menciona el viento del sur, el Noto o Austro, viento caliente y tormentoso según cuentan los relatos clásicos (Véase Pérez-Rioja, 1988: 418). El viento es el símbolo del Espíritu, el aliento vital del universo, que mantiene la vida en continuo movimiento.

En "The Wings" MacEwen hace uso de la simbología de la verticalidad, pero al igual que en "The Sky-Riders", alude al descenso o caída[55] en la materia. Se dirige en todo momento a una segunda persona que, como en otros casos anteriores, puede ser interpretada (o bien como su musa o bien como su Dios) y que pertenece a ese mundo espiritual que ella ha dejado atrás. Es, en todo caso, el símbolo de la inefabilidad; el espíritu "Sin Nombre", como es referido en diferentes ocasiones a lo largo del poema. La escritora se lamenta de haber perdido esta libertad que antes, como cuerpo celeste, poseía. Siente nostalgia de la altura. No obstante, aún en la tierra su elección ha sido la introspección y la exploración interior. Esto la hace ser más consciente aún de "the crimes the seasons commit", es decir, de la vida terrenal en todo su tormento y penar. Se siente, pues,

[55]El vuelo onírico es la síntesis de la elevación y la posterior caída en la conciencia; el regreso a la tierra, a la realidad. Véase a este respecto Bachelard (1980: 49). Por tanto, el eje de la verticalidad participa a la vez del Aire y de la Tierra.

prisionera de dos corrientes opuestas: una que la invita continuamente a elevarse, a volar por su propia naturaleza espiritual, y otra, que la sumerge en un mundo de sufrimiento, desprovisto, cada vez más, de toda sacralidad –y que es simbolizada con la imagen de la destrucción de las alas[56] del viento. Ésta última corriente la hace dudar de la primera. La imagen del viento símboliza, así, inestabilidad e inconstancia. El viento es también el nombre dado al Espíritu Santo en muchos pasajes de la Biblia. "Es", explican Chevalier y Gheerbrant, "el Espíritu de Dios moviéndose sobre las aguas primordiales" (1995:1070), o sea, las aguas del Caos en las que vive Tiamat y de las que surge toda la existencia, a las que MacEwen parece aludir al comienzo del poema. En este sentido, el viento está también relacionado con la Creación, con la Palabra o con el Verbo, como vemos en la simbólica hindú de V~yu. Una vez que la escritora "desciende" a la tierra, se produce, como apuntan los gnósticos, el olvido de ese otro Mundo que han dejado atrás y que es una copia exacta de éste. Es el macrocosmos como reflejo del microcosmos:

THE WINGS

Nameless

[56]Bachelard ofrece una interpretación similar de este símbolo: "El ala, atributo esencial de la volatilidad, es sello ideal de perfección en casi todos los seres. Nuestra alma, al escaparse de la envoltura carnal que la retiene en esta vida inferior, encarna en un cuerpo glorioso más ligero, más rápido que el del pájaro" (1980: 88).

This *is* the world I remember
Called forth from floods
And torn out of rock;
Its roads paved with lava,
A copy of that other
World
I left you in with (a mountain, a beach, a horse,
a city)

But
Why did you break all the wings of the south wind,
Why did you break all the wings of the world
To bring me home?

*

Why have I taken
the roads that lead inward,
Why have I taken
the roads that lead downward,
Where were all the highways of the world
When I fell among orange groves and thieves?

I was not told
Of the crimes the seasons commit;
Who warned me against
Baptism in my own blood?
Nameless where were you when
the earth's axis slipped
And the sun did not rise
For three full days?

And why

Did you break all the wings of the world
To bring me home? (*SM* 82-83)

Sin embargo, como poeta, MacEwen tiene siempre la capacidad de reiniciar el vuelo, dejando momentáneamente atrás la tierra, con el poder de su imaginación. El elemento destructivo –presente en todo proceso creativo y de aspiración –es expresado a través del tema de la danza en el poema "The Eagle" (*FE* 36-37). MacEwen alude a la danza griega, llamada *zembekiko,* para representar el anhelo del artista de impulsarse y elevarse por encima de la realidad más inmediata. Expresa así las dimensiones ocultas de la realidad a través de su obra. Los procesos de destrucción son expuestos en la tensión de los movimientos de la danza. Del caos de los movimientos surge (y se recrea continuamente) el significado de las imágenes y los símbolos durante el momento de la inspiración. La danza denota también la fusión de los extremos opuestos, en la que lo sublime y lo absurdo llegan a tocarse. La coreografía del *zembekiko* intenta imitar el vuelo del águila, en su flirteo con la gravedad y con la tierra. El descenso es siempre un "diálogo con la muerte":

THE EAGLE

Greeks have two ways of talking
–face to face or side to side–
One speaks and the other watches
The nearest wall
Where the birth of other worlds
Takes place before his eyes.

The imperial and impermanent eagle
Of the Bizantines
Have two heads that looked East and West
And tried to gather God
Into a single body
–the body of a bird–

I spoke before of a will that flirts
With eagles, and now I speak
Of eagles who flirt with earth
In their wide slow turning,
Their descent, their dialogue with death.

Then poised on some craggy cliff
Of mountain or of mind, they wait
For the updraft, breath of God, pure wind
To hoist them into heaven once again.

Whether with broken or unfailing wings
They fly, they rise, they fall

So with these dancers on the broken edge of midnight
Born with the sign of the double-headed eagle,
Dancing still. (*FE* 36-37)

"El águila de doble cabeza" representa la dialéctica de la experiencia humana, tan presente en toda su obra. Dejándose caer en picado, los bailarines experimentan, de forma paradójica, lo sublime, descubriendo, mediante un proceso inverso, la verdad. MacEwen, en la introducción explicativa a este poema, afirma que el estado ideal para iniciar esta "danza de muerte" es estando, o bien completamente sobrio, o bien completamente ebrio:

"*Otherwise, the results may be disastrous, since you are likely to whirl like a dervish off the stage or swoon like a dying eagle in free fall*" *(FE* 36).

En ese territorio intermedio entre la realidad y los sueños, entre la vida y los mitos, en esa "noman's land", se encuentra siempre ese poema "sin aliento" rebelde, resbaladizo, amoral y bello como la naturaleza esperando a ser verbalizado. Llega el momento en el que de tanto intuirlo, la escritora se encuentra en el bosque de su inconsciente frente a frente con él. Sus sílabas en ebullición lamen ya su mente. Ese poema grandioso le pide a la voz poética perdón por su grandeza. Atraparlo es alcanzar lo inefable, es conocer el misterio de la existencia, lo cual supone ver la realidad sin velo alguno, sin idealizaciones, en toda su oscuridad. Es un lenguaje nuevo, bello, pero también letal. Ahí radica el "pero" de encontrar respuesta a todos los enigmas:

> BUT
>
> Out there in the large dark and in the long light is the breathless
> Poem,
> As ruthless and beautiful and amoral as the world is,
> As nature is.
>
> In the end there's just me and the bloody Poem and the murderous
> Tongues of the trees,
> Their glossy green syllables licking my mind (the green
> Work of the wind).
>
> Out there in the night between two trees is the Poem saying:
> Do not hate me

> Because I peeled the veil from your eyes and tore your world
> To shreds, and brought
>
> The darkness down upon your head. Here is a book of tongues,
> Take it. (Dark leaves invade the air.)
> *Beware! Now I know a language so beautiful and lethal*
> *My mouth bleeds when I speak it.* (*AW* 37, énfasis en el original)

La referencia final al libro de lenguas, recibidas por la narradora muestra, una clara reminiscencia de la venida del Espíritu Santo sobre los Apóstoles en forma de lenguas de fuego, en la que el viento, al igual que en este poema, actúa como portador:

> Y al llegar el día de Pentecostés, estaban todos reunidos en el mismo lugar, cuando de repente vino del cielo un estruendo como de viento que irrumpe impetuoso, el cual llenó toda la casa donde estaban. Y vieron sendas lenguas como de fuego que se posaron sobre cada uno de ellos; se sintieron todos llenos de Espíritu Santo y comenzaron a hablar en lenguas extrañas según que el Espíritu les concedía expresarse (Hechos, 2, 1-4).

El don de lenguas permite a los que las reciben expresarse en todos los lenguajes posibles "con invencible potencia", como escriben Chevalier y Gheerbrant (1995: 635). La lengua, además, es como una llama (tanto por su forma como por su movilidad) y como ésta, puede crear o aniquilar. Es la lengua de la totalidad, invencible y poderosa, que MacEwen anhela siempre alcanzar. La escritora, por tanto, viaja constantemente hacia los

lugares más recónditos de la mente, a los que sólo tenemos acceso a través de los sueños. Y una vez que llega allí, o bien regresa al mundo cotidiano describe oscuros continentes, criaturas mitológicas y paisajes difuminados de la realidad. Expresa así las ambigüedades de la vida humana, recubriéndolas de un halo sagrado, desvelando misterios inexpresables de la existencia, desenmascarando secretos que son, sin embargo, inefables. Habla de dioses, pero también de demonios, pues la realidad humana no puede explicarse sin que ambos coexistan.

CAPÍTULO 6

ARQUETIPOS ELEMENTALES: LA TIERRA.

ARQUETIPOS EDÉNICOS Y ARQUETIPOS URBANOS

we dream of the big world we cannot enter
and we sit still we silently turn into winter;
the fruit is all gone and our shoes are thin...

we dream of the big world we cannot enter
and we have no money and we turn into winter;
when the next spring comes we will melt until
we run like rivers down the high green hill.

(MacEwen, "We are Sitting on a High Green Hill", *The Shadow Maker* 58)

LA TIERRA: ARQUETIPOS EDÉNICOS Y ARQUETIPOS URBANOS

Si el Aire es masculino y activo como el Fuego, la Tierra es femenina y pasiva como el Agua. Es la Madre Universal de la que todos los seres surgen y en la que todos perecen. Es, por tanto, vida y muerte en perpetuo movimiento. Como mundo vegetal expresa también la renovación constante de la naturaleza, atributo que le concedió el título de madre engendradora (*alma mater*) desde la más remota antigüedad (Véase Pérez-Rioja, 1988: 400). Como madre es, entonces, la substancia universal, "la materia prima separada de las aguas", apuntan Chevalier & Gheerbrant (1995: 992). La Tierra se impone siempre ante cualquier adversidad y, como Ave Fénix, termina por renacer de sus cenizas. El Agua en forma de lluvia la fecunda, pero porque es simiente del cielo. Los seres surgen de la Tierra y cuando mueren regresan a ella proporcionándole el humus fecundo que la mantiene siempre viva[1]. Este simbolismo sexual es muy antiguo, presente ya en Hesíodo y en Esquilo e ilustrado por MacEwen en un número de poemas. Esquilo, por ejemplo, dice en "Las Coéforas" que la Tierra es la "que engendra todos los seres, los nutre y vuelve a recibir luego de ellos el germen fecundo" (Pérez-Rioja, 1988: 400). El Agua es también Madre

[1]Esta creencia en la fertilidad y maternidad de la tierra condujo a la celebración de uno de los ritos más extendidos por distintos países y culturas de la antigüedad: mujeres de Grecia, Roma, China, del Cáucaso, mujeres también maoríes, de África, de la India, Brasil y de Paraguay parían en el suelo. Esto muestra la universalidad de esta creencia. Véase Durand (1981: 219).

(como veíamos en el capítulo cuarto). Tierra y Agua[2] son, por tanto, matrices de muerte y vida y viceversa. La Tierra, sin embargo, se distingue del Agua en que mientras ésta última representa, como ya vimos, la masa indiferenciada previa a la Creación, como Tiamat o diosa del Caos, la Tierra surge siempre de lo ya creado, de la vida:

> Existe una diferencia sutil entre la maternidad de las aguas y la de la tierra. Las aguas se hallan 'al comienzo y al fin de los acontecimientos cósmicos,' mientras que la tierra está 'en el origen y el fin de toda vida'. Las aguas preceden a toda creación y a toda forma, la tierra produce formas vivientes. Las aguas son, pues, madres del mundo, mientras que la tierra es madre de los seres vivos y de los hombres (Durand, 1981: 218).

Otra pareja divina, muy presente en la mitología universal, es aquélla existente entre el cielo y la tierra. En todos estos mitos, la Tierra desempeña un papel pasivo, aunque al mismo tiempo predominante. A la Tierra, por su eterna y constante renovación, se la relaciona con atributos como "romper", "cortar", "modelar"; atributos vinculados a su vez con el proceso alquímico y también con el arquetipo del Aire. Los minerales surgen de la tierra. Los alquimistas trabajan con los materiales de la tierra para alcanzar el Aire, el principio volátil de la espiritualidad:

[2]"Si se estudia en toda su amplitud el culto de la Gran Madre y su referencia filosófica a la *materia prima*, se advierte que oscila entre un simbolismo acuático y un simbolismo telúrico"(Durand, 1981: 218). En Italia, además, las diosas de la tierra son las protectoras de los marineros.

> En efecto, para un alquimista, una destilación es una purificación que eleva la sustancia aligerándola de sus impurezas. Pero aquí se pone en juego la simultaneidad de la subida y de la bajada....A lo largo de la ascensión se produce una "descensión", según la expresión de los alquimistas. En todas partes y en un solo acto algo sube porque algo desciende...Entonces para obtener la *pureza* por la destilación o por la sublimación un alquimista no se confiará tan sólo a una potencia aérea. Juzgará necesario provocar una fuerza terrestre para que las impurezas terrestres sean retenidas en la tierra. El descenso así activado favorecerá la ascensión (Bachelard, 1980: 322)[3].

El enlace entre la Tierra y el Aire se produce, según Bachelard, en la imaginación material en la cual se activan los dos dinamismos de la vida: "el dinamismo que conserva y el dinamismo que transforma" (1980: 324). Siempre, llegamos, pues, a la misma conclusión: el movimiento del Aire reclama constantemente la materia telúrica para existir. No podemos describir uno sin referirnos al otro para entender toda su esencia y complejidad.

La Tierra es también centro espiritual. Tierra Santa, Tierra de Inmortalidad o de los Bienaventurados son nombres dados por culturas y países diferentes a la tierra prometida, al centro del mundo propio de cada tradición. En este sentido, se alude a este elemento como paraíso terrenal o centro primordial: Canaán o Israel para los hebreos, polo espiritual para Dante, Ítaca para Ulises, y la ciudad de Jerusalén para los cristianos: "Allá donde hay

[3]Asimismo, toda la filosofía de Jacob Böhme surge de la unión entre las fuerzas aéreas y las fuerzas terrestres.

paz y perfección", comenta Cirlot,"se realiza en el tiempo lo que en el espacio adopta la forma de una tierra prometida" (1991: 441). La Tierra es, así, el lugar donde se encuentran las piedras preciosas, según dirían los alquimistas, "el seno donde el cristal madura en diamante" (Durand, 1981: 219). En su aspecto más mundano, sin embargo, la Tierra queda desprovista de toda naturaleza espiritual para convertirse en símbolo de la conciencia humana, del mundo del raciocinio y del consumismo incontrolado. Es la representación probablemente más conflictiva de este arquetipo, símbolo de todo deseo y ambición terrenal, "arena de los conflictos de la conciencia en el ser humano" (Chevalier & Gheerbrant, 1995: 994). Conlleva también, la pérdida del mundo espiritual y de la inocencia, como cantara Blake. En este sentido, se la relaciona con la simbólica de la muerte como fin absoluto de todo lo positivo y vivo. "Indica", apuntan nuevamente Chevalier & Gheerbrant, "el aspecto perecedero y destructor de la existencia. Indica lo que desaparece en la ineluctable evolución de las cosas" (1995:731). La materia terrestre, como todo símbolo, es ambiguo, "tanto blandura de gleba como dureza de roca, porque 'incita...tanto a la introversión como a la extraversión'"(Durand, 1981: 30).

Como vamos a comprobar, MacEwen expresa tanto el aspecto negativo de la Tierra como el positivo: la montaña y la ciudad, la pureza de la naturaleza frente a la impureza y contaminación del mundo de la civilización. Aunque su imaginación es más cósmica que social, más universal que nacional, dedica una serie de poemas y relatos a un entorno

distintivamente canadiense. El hombre, en sus poemas, se encuentra prisionero de su propio cuerpo y de un consumismo incontrolado que lo aleja de toda espiritualidad. Su objetivo como poeta, como bardo en el sentido romántico, será despertarles de ese sueño embriagador y materialista en el que se encuentra, describiendo con crudeza y realidad todos los aspectos negativos del mundo urbano e involucrándose de forma directa en los desastres cometidos por los seres humanos contra el planeta Tierra, "curándoles" posteriormente de esa amnesia espiritual a la que el tiempo los ha sometido.

6.1. Arquetipos expansivos: el Niño. La Montaña . El Jardín

Desde sus primeras colecciones observamos a una escritora que vive con los pies en la tierra, "sand-paralleled" pero siempre deseosa de abrir las puertas al mundo espiritual, de "apuntalar" los pilares que den fuerza a "the soul's lame body", y de curar y "engrasar" las bisagras de su alma, como escribe en su poema "Daleth/The Door" (Atwood & Callaghan, 1993: 21):

> sand-paralleled I reach the house
> where is dense white room
> and my self hangs humid from the walls.
> (straighten this bent daleth:)
>
> pillars to prop the soul's lame body
> prop this roof, and I've a heart
> such braided knot, no light
> would finger through–
>
> get the pulse, grease
> the hinged pulse
> behind the door...
>
> for I wish width, the door of self
> mouthed open. Let broaden,
> let the heart groan its scarlet
> hinge-s
> and split the red air wide (Atwood & Callaghan, 1993: 21).

"Daleth", la cuarta letra del alfabeto hebreo, está relacionada con la creatividad o fertilidad y, por tanto, con la Tierra. Como vemos en el título del poema "daleth" significa "puerta", la puerta que sirve para pasar del mundo espiritual al material (y del material al espiritual). En la Cábala, equivale al número cuatro, el número de la "iniciación, el poder, el tetragrama...La naturaleza divisible, la abundancia y la división"(Fontaine, 1984a: 27). Y en el Tarot representa al Emperador, cuya significación psicológica es la de tomar posesión de sí mismo, "ordenar todo en el sentido de la voluntad de poder" (Chevalier & Gheerbrant 1995: 442)[4]. En este poema, el arquetipo central es el *sí-mismo*, que además está absolutamente relacionado con el número cuatro y con el proceso de *individuación* junguiano. Para expresar este deseo de "controlar" tanto su realidad material como espiritual, MacEwen utiliza imágenes de expansión, como expresa en la última estrofa, que revelan su enorme y poderoso deseo de crecimiento, de evolución, de abrir todas aquellas puertas de su ser que desaten el nudo de su corazón.

En "Evidence of Monday" (Atwood y Callaghan, 1993: 27), un poema también perteneciente a los inicios de MacEwen como poeta, publicado en *Selah* (1961), la escritora expresa lo arduo que va a ser el llevar a cabo el objetivo propuesto con tanto ímpetu e ilusión en el poema anterior; es decir, combinar lo material con lo espiritual, la Tierra con el Aire. Ya en estos primeros poemas observamos cierta desilusión hacia el hombre

[4]Esta idea será expresada por MacEwen en el poema "The Garden of Square Roots: An Autobiography" (*BB* 2), que analizaremos más adelante en este mismo capítulo.

contemporáneo y su comportamiento hacia la Naturaleza. En "Evidence of Monday" (Atwood & Callaghan, 1993: 27), MacEwen parece estar describiendo un cuadro en el que encontramos en primer plano un estrecho florero. A lo lejos se divisa un niño, que entra en el lienzo llevando manzanas. Viene de la Tierra por la que había estado vagando. Es un niño de la naturaleza y no conoce a la flor prisionera en un jarrón, sino la que nace de la tierra y que es bañada por el huracán. MacEwen comienza el poema con una queja: "The flower in the narrow vase/is questionable". La flor no sólo es arrancada de la vida, de la tierra, sino que es puesta en un recipiente estrecho, ajeno a su naturaleza. La escritora muestra también su desacuerdo con esos pintores que, persiguiendo un efecto estético, van en contra del curso natural de las cosas y son definidos por ella como "those who paint lilies/in a bright innocent science—/the lily-gilders..."; es decir, estos artistas crean un arte "inocente", inspirado en la naturaleza, pero lo cubren de un velo artificial atendiendo a sus propios fines, y no a los de la Tierra.

El adjetivo "brief" se repite en tres ocasiones (en la primera y en la tercera estrofas) para aludir al niño y, por ende, a la naturaleza: "the brief boy", "the brief earth" y "the brief green world". Esta preocupación por el paso del tiempo que mata la inocencia y la fertilidad es, como veremos, una constante en sus poemas "terrestres". El tiempo aniquila la pureza, aleja al hombre de la naturaleza y lo encadena a la materia. "The brief boy" es el niño que

retrata Blake[5] en *Songs of Innocence* (1996:65-79): la inocencia anterior a la falta, el estado edénico, el Niño Divino, arquetipo perteneciente al cuarto grado de evolución según la clasificación de Jung, que también vimos en los poemas "The Sky-Riders" (*SM* 59-64) y en "Inquiry into Time" (Atwood & Callaghan, 1993: 47), ambos comentados en el capítulo anterior.

El poema termina cuando el niño coge las flores del jarrón y forma un ramo para llevarlo de regreso a su casa: al más antiguo y eterno de los jardines – el jardín del Edén– que continuará allí al final de los días, y así llevar consigo "a great tied evidence of his/questionable monday[6]":

EVIDENCE OF MONDAY

The flower in the narrow vase
is questionable.
Though no mystery should inflict
the brief boy
entering with apples
into the room of the quick clean line,
come in from the brief earth
he wanders on; he's stumped

[5]La defensa del mundo natural y la descripción de la inocencia y bondad del niño, así como la utilización de palabras tales como "flower", "boy", "apples", "clean", "earth", "lilies", "eden", "garden", etcétera, dan al poema un tono claramente *blakeano*.

[6]El título del poema "Evidence of Monday" (Atwood & Callaghan, 1993: 27) hace nuevamente alusión al tiempo terrenal. El lunes, como es sabido, es el día de la luna, símbolo de la periodicidad y la renovación. Su vida está sometida a la ley del devenir, del nacimiento y la muerte, tal como el hombre. Véase a este respecto Chevalier & Gheerbrant (1995: 658-663).

by those who paint lilies
in a bright innocent science—
the lily-gilders, coaters
of the question of the flower.

The brief boy entering with apples
on a clean-lined monday
only knows the flower nude; knows it
without vase, knows it narrow,
locked in the brief green world,

knows the hurricane want
that outwipes
the painted skin of each flower
and bundles them to form
a great tied evidence of his
questionable monday
for himself
for him to carry back to the most old garden,
...eden under the tugging years
...eden at the end of days (Atwood & Callaghan, 1993: 27).

En "The Mountain: a Study in Relative Reality" (Atwood & Callaghan, 1993: 40) MacEwen continúa con el mismo tema al censurar con sarcasmo el estudio racional y científico de la Naturaleza. Éste no llega, según su opinión, a ninguna explicación exacta ni a la esencia de las cosas y opina que el científico al intentar aprehender el mundo natural no hace más que vanagloriarse y pensar que la Naturaleza sólo existe en la medida en que el hombre está cerca, para percibirla y manipularla. Al igual que ocurre con el *braille*, la

montaña representa el lenguaje de la naturaleza, que espera ser descifrado, como veremos también en "The Universe And" (Atwood & Callaghan, 1993: 41). MacEwen expresa así las limitaciones de la percepción humana para penetrar en el misterio de la naturaleza. Esta percepción se basa en "smashed senses". Los ojos actúan solamente como pantallas, sin ver lo que hay detrás; los oídos, como "blocked harbors; la mente "like tonal caves which echo altogether too much". Pero, de todas formas, apunta, "it does serve literature". MacEwen hace referencia directa a Canadá en este poema, un país de una gran belleza natural. Como en ocasiones anteriores cuando la poeta quiere criticar algún aspecto, en este caso mostrar lo absurdo de este acercamiento racional al mundo de la naturaleza, la escena tiene lugar durante el crepúsculo, cuando la luz del día se oculta. Además, al rechazar el orden y el control que supone todo raciocinio, MacEwen improvisa la forma de una montaña en el poema, admitiendo que "a mountain is an inviolate triangle.../vaguely difficult to handle in a manual sense", rebelándose así contra las formas tradicionales y sugiriendo que la creación (tanto natural como artística) no puede ni debe controlarse. Es consciente, sin embargo, de que su opinión no va a llegar muy lejos ni tampoco va a cambiar el curso de las cosas, por lo que, con cierta resignación, termina el poema diciendo "Anyone for tea before the night falls":

THE MOUNTAIN: A STUDY IN RELATIVE REALITY

the staccato from the gut
like sunset guns, the way we stutter
cryptic causalities and command queer reasons
for mountains based on smashed senses—eyes
like screens, ears like blocked harbors, skulls
like tonal caves which echo altogether too much
and hearts like red whales behind the fishbone ribs
which are boorish and stupid and fly our brains
like kites

is too much. Ah
in our weird apocalyptic sceneries, whimsies
and filigreed senses define little after all;
a mountain is an inviolate triangle in an offhand
way, vaguely difficult to handle in a manual
sense, but our sunset faces are sweet landscapes
with rosy retinae and receptive nostrils and
it is too soon to think of halfway vision and
the questions of perception of an inverted people
etcétera.

The mountain...say
imagine we could double it or make an octave
of mountain or generally manipulate things concave
or convex or whatever, an amusing distraction
like war or dominoes, though somewhere the point
is lost. But now you watch me through your sunset
senses for you expected a poem and prose is suggested.
O men mouthing staccato causalities, O women with
queer cryptic reasons for all things—I grant
it is difficult in these equivocal Canadian sunsets

to imagine that through your senses you do indeed
        invent the mountain.
        Anyhow, absurd,
  but it does serve literature.
Anyone for tea before the night falls? (Atwood & Callaghan, 1993: 41).

En "Universe And" (*MA* 18) MacEwen explica por qué no debemos tener una relación de superioridad hacia la Naturaleza. Somos una reproducción de ella, un microcosmos dentro de un macrocosmos. Nuevamente, como en el poema anterior, encontramos el símbolo de la montaña y la idea de que la introspección es la única manera de entender nuestro entorno. Cuanto más profunda sea la exploración, más elevada, espiritualmente hablando, será nuestra visión de la realidad:

something we know of mountains
and craters within craters–
big braille under a blind God's hands

        space. our timorous temples turn
        inward, our introverted temples
        turn, as the flyer hoists our vision
        higher

on earth, the machines of our myth
grind down, grind slowly now, rusting
the wheels of human sense

> we drink white milk while
> high galactic fields open
> their floodgates open[7]

La imagen de la montaña[8] tiene una simbología múltiple. Participa de la verticalidad y también del centro, es decir, del Aire y de la Tierra. Es

> morada de los dioses y el término de la ascensión humana. Vista desde lo alto, aparece como la punta de una vertical; es el centro del mundo; vista desde abajo, desde el horizonte, aparece como la línea de una vertical, el eje del mundo, pero también la escala, pendiente de escalar (Chevalier & Gheerbrant,1995: 722).

Como *homo religiosus,* el ser humano forma parte de esa divinidad presente en el universo tal como expresa MacEwen en los dos primeros versos del poema: "something we know of mountains/and craters within craters". Sin embargo, vivimos prisioneros de un Dios ciego que controla el mundo, leyendo en *braille* la realidad que él mismo ha creado. Creemos, pues, que "blind" en este contexto no es sinónimo de videncia, tal y como leemos

[7]Aunque este poema pertenece a la colección *The Rising Fire* (1963), citamos de la recopilación poética *Magic Animals* (1974: 18).

[8]Las etapas de la vida mística son a menudo también representadas con este símbolo, como es el caso de Santa Teresa de Jesús en su obra *Las Moradas del alma.* Véase Ballester (1987).

en el mito de Tiresias, sino de ignorancia[9]. MacEwen se está refiriendo, pues, al demiurgo del mito gnóstico creador del mundo material, como explicábamos en el capítulo dedicado al Aire. Temerosos y deseosos de librarnos de ese Dios, nos tornamos hacia dentro, "oprimiendo" y "oxidando" las ruedas de la conciencia del tiempo y la historia: "the machines of our myth/grind down, grind slowly now, rusting/the wheels of human sense". Se consigue, así, la victoria del espíritu sobre la razón, del inconsciente sobre el consciente y la interrupción del eterno devenir, del tiempo histórico expresado por el color blanco de la última estrofa, y, por último, una imagen de expansión, de libertad, que también veíamos en "Daleth/the Door"(Atwood & Callaghan, 1993: 21) . Eliade y Couliano expresan esta idea con las siguientes palabras:

> El gnosticismo afirma que el demiurgo del mundo es ignorante, que por consiguiente el mundo es malo, y que el hombre es superior al mundo por detentar una chispa de espíritu proveniente del Padre lejano y bueno de las generaciones divinas. Evadirse del mundo será, pues, el objetivo del gnóstico (1997: 170).

En "Universe And: The Electric Garden" (Atwood & Callaghan, 1993: 41), el poema que sigue al anterior, como podemos adivinar en su título, MacEwen toma conciencia de que, para volar, es necesario tomar impulso desde el suelo, partir siempre de la Tierra,

[9]Ésta es la definición que Cooper da a este símbolo: "ignorance; sin; dereliction of duty; failure to see the light and the right path" (1979: 22).

representada en este poema con el símbolo del "Jardín". Por medio de la introspección del ojo hierático percibe el mundo interior, no sólo de sí misma, sino también de su jardín. Así, el poema deviene en un canto a la vida y a los componentes interiores que la forman: neutrones, protones, electrones, chispeando y mutando eternamente, expandiéndose hacia otras formas de existencia. Observamos, pues, nuevamente, la relación entre la energía cósmica y la energía del jardín, entre el macrocosmos y el microcosmos ("all holds" escribe). Esta imagen le proporciona el símbolo perfecto para representar la combinación de los opuestos en toda manifestación de vida. A través de esta metáfora, "eléctrica" MacEwen logra una percepción de la realidad, que le permite a su vez formar asociaciones significativas con su propio arte "alquímico", e ir en busca de la fusión de los opuestos:

UNIVERSE AND: THE ELECTRIC GARDEN

the protons and the neutrons move, gardener,
sire their sons, spirals of sense,
and servant their planets,
their negative pebbles
in a pool of moons; electrons like
mad bees
circle;
the nuclei reach out
to harness them;
will of the sun reach out,
strap earth, strap moon, slowly excite

other stars, set, set the sweet fanatic pace
going;
telescopes turn inward, bend down.

In our gardens are electric roses
which spark, push light, push fuchsia
in flailing grass

and spines of long magnetic seas cloy
rake their depths for dust; all holds;
the spines hold the elemental jelly
of the sea's; flesh there...

I walk warily through
my electric garden (Atwood & Callaghan, 1993: 41).

De verdades específicas y concretas, MacEwen pasa en "A Garden of Square Roots: An Autobiography" (*BB* 2) a la búsqueda de verdades absolutas, obtenidas también a través de la imagen del jardín. El significado inmanente de la naturaleza se refleja, como en un espejo, en el arte. Dicho de otro modo, la Tierra y el Aire son, como veremos, opuestos y complementarios. Comienza el poema haciendo referencia al símbolo de la serpiente y a *Natajara*. Empecemos por hablar de éste último. *Natajara*, es una palabra hindú que significa "Dios de la Danza". Está, por tanto, directamente relacionada con Shiva. Por medio de la danza Shiva tiene el poder de crear y de destruir. Según la filosofía hindú toda creación va seguida necesariamente de una destrucción, y Shiva no sólo tiene la habilidad

de liberar al mundo del mal, sino que también es capaz de restaurar lo que ha sido anteriormente destruido[10]. La danza cósmica, como vimos en el tercer capítulo, simboliza la energía en constante movimiento a través del tiempo. En cuanto a la serpiente, su simbolismo es amplísimo y también está relacionada con Shiva. MacEwen se refiere en este poema a la serpiente en el plano humano, es decir, como alma enroscada en la columna vertebral denominada, como ya dijimos, *Kundalini,* en el tantrismo. Desde un punto de vista macrocósmico la *Kundalini* tiene su homóloga en la serpiente Ananta, que "encierra en sus anillos", comentan Chevalier & Gheerbrant, "la base del eje del mundo" (1995: 926). Así, asociada a Shiva, representa el desarrollo y la reabsorción cíclica. En contraste con el fluir y el constante movimiento de Nataraja, la escritora está anclada "like a passive verb"; advertimos así la contraposición entre la realidad exterior, representada por este dios hindú, y la vida interior de la autora alejada del ruido y del movimiento. A partir de esa serpiente que comentábamos anteriormente, MacEwen desarrolla garras en su interior para defenderse de todo obstáculo. El poema, como podemos descubrir en el título, "The Garden of Square Roots: An Autobiography" (*BB* 2) cuenta su vida, no a la manera tradicional, sino como viaje interior en busca, de la "raíz cuadrada" que revele el misterio de la condición humana, en todos sus aspectos:

[10]Véase "The Dance of Natajara" en el sitio http://www.msu.edu/- mosieraa/dance.htm.Véase también http://www.webonautics.com/ethnicindia/dances/nataraja.html_Consultas del 3 de septiembre de 2001.

THE GARDEN OF SQUARE ROOTS: AN AUTOBIOGRAPHY

and then the rattlesnake spines of men distracted me
for even they, the people were
as Natajara was, who danced
while I was anchored like a passive verb
or Neptune on a subway–

and from the incredible animal i
grew queer claws inward to fierce cribs;
I searched gardens for square roots,
for i was the I interior
the thing with a gold belt and delicate ears
with no knees or elbows
was working from the inside out

this city I live in I built with bones
and mortared with marrow;
I planned it in my spare time
and its hydro is charged from a blood niagara
and I built this city backwards and
the people evolved out of the buildings
and the subway uterus ejected them–

for i was the I interior
the thing with a gold belt and delicate ears
with no knees or elbows
was working from the inside out.

and all my gardens grew backwards
and all the roots were finally square
and Ah! the flowers grew there like algebra (*BB* 2).

MacEwen crea, por tanto, un paisaje interior en el centro del cual se sitúa simbólicamente para hablar de sí misma y de su crecimiento interior. No obstante, para "construirse" interiormente, debe edificar también su exterior, su entorno. De esa forma, establece una contraposición entre su *yo* fluido y sin articulaciones y la ciudad que "I built with bones". La primera se corresponde con la imagen de la serpiente, metáfora del alma. La segunda con *Natajara* y la danza del tiempo, del movimiento de la ciudad. Por otra parte, la imagen cómica que utiliza para definirse a sí misma: "the thing with a gold belt and delicate ears/with no knees or elbows" sugiere que su actitud como poeta consiste en utilizar la intuición como medio para descubrir e interpretar el significado de la vida en toda su complejidad, expresado a través de la imagen del "jardín de raíces cuadradas". El cinturón de oro representa, precisamente, la conjunción alquímica de los opuestos de toda existencia, llevado a cabo a través de un proceso de síntesis en su poesía. En cuanto a la alusión a "delicate ears", ésta es una clara referencia a la figura del poeta que recoge información de la realidad que, muchas veces, permanece imperceptible al hombre común y, por supuesto, también a la sensibilidad que éste posee para crear música con los sonidos del lenguaje.

En el jardín del arte, todas las flores "grew backwards", fertilizadas por un pasado ideal en el que lo sagrado forma parte de lo cotidiano. La combinación de los elementos del

Aire y de la Tierra conduce a la autora a la percepción de verdades absolutas[11]: "all the roots were finally square"[12]. Su concepción del arte, por tanto, la lleva a crear un álgebra cabalística –"the flowers grew there like algebra"– compuesta de una simbología esotérica compleja que le permite entender mejor la realidad.

"Horticulture" (*FE* 30) comienza con un tono humorístico, describiendo la torpeza de una horticultora que planta un bulbo al revés y deja vagar su imaginación fantaseando sobre como éste crecería –para terminar despertando ante una realidad ruidosa, carente de fantasía como si fuera la "crónica de una muerte anunciada":

> There are things one has to do
> When the times are as ripe
> As this unreal grass
>
> I planted a bulb upside-down
> By mistake
> And imagined it would flower
> In Hell, red as anything
>
> After which I dug it up
> And planted it right-side-up

[11]El jardín es el símbolo microcósmico del paraíso terrenal. Representa, pues, en sí mismo, la *coniunctio oppositorum* de lo terrenal y lo celestial.

[12]El cuadrado es una de las figuras geométricas más frecuentes en el lenguaje de los símbolos: "es el símbolo de la tierra, por oposición al cielo, pero también, en otro nivel, es el símbolo del universo creado, *tierra y cielo*" (Chevalier & Gheerbrant, 1995: 370, énfasis añadido).

And hoped that it would
Dig its way to Heaven

It goes without saying that these airplanes above me now
Are not flowers

It goes without saying that I have neither a green thumb
Nor a purple heart

It goes without saying that there are no flowers flying
In the sky

For the earth itself is dying (*FE* 30)

6.2. Arquetipos de creación y destrucción. Estructuras provisorias

En "It Rains, You See" (*BB* 5) MacEwen se dirige al lector para decirle que su deseo no es complicar el mundo sino, en cambio, describirlo en toda su complejidad. Sólo de esta manera podrá saciar su apetito por aprender y comprender el universo. Tal y como dijera en "Poems in Braille" (*BB* 4), (analizado ya en el capítulo dedicado al Fuego) no debemos resignarnos nunca a que llueva sobre mojado, es decir, a familiarizarnos con la realidad, sino a luchar contra ésta, leyendo en braille "the multiplying world":

> IT RAINS, YOU SEE
>
> Reader, I do not want to complicate the world
> but mathematics is tragic, there is pathos in numbers;
> it's all over, boys –space is curved,
> you are hungry and your hunger multiplies by hundreds.
>
> in your first shuddering temple of chalk
> in the slate days you taught numbers
> to jive under the complex chewing pencils; you talked
> darkly of the multiplying world, and your fingers
>
> hunted for braille like urgent forms.
> you go outside and now it rains,
> and the rain is teaching itself its own name;
> it rains, you see, but Hell it comes down cuneiform. (*BB* 5)

La lucha contra la familiaridad es una lucha también de adaptación a los nuevos tiempos: "space is curved", escribe MacEwen. Haciendo así alusión al descubrimiento de Einstein en 1916, nos sugiere que hay que empezar de nuevo, tirar los viejos esquemas[13], pues las matemáticas no son abstractas, "there is pathos in numbers". Pueden hacernos cambiar completamente nuestra percepción del mundo y obligarnos a empezar de nuevo. El tiempo y el espacio, por tanto, son siempre relativos, dependiendo de la perspectiva con la que se miren. En el pasado, como escribe MacEwen en la segunda estrofa, enseñaban a multiplicar el viejo mundo, como si estos cálculos fuesen universales, absolutos e inamovibles. Pero el tiempo es tan sólo un "shuddering temple of chalk/ in the slate days" que nuevas lluvias borran, creando nuevas formas, pensamientos y teorías que nos acercan, paulatinamente, a una visión más exacta de la realidad, aunque ésta quedará en el futuro probablemente obsoleta: "it rains, you see, but Hell it comes down cuneiform."

[13]La afirmación de que "el espacio es curvo" cambió por completo la concepción del mundo. Esta idea está basada en la teoría general de la relatividad. En 1916, Einstein planteó que la luz tiene masa y que el espacio y el tiempo son en realidad un sola cosa. El núcleo fundamental de la teoría de la relatividad es la afirmación de que el tiempo no es absoluto ni universal, sino relativo, dependiendo de la situación cinética del observador; Esta idea, como se sabe, acabó con el concepto de tiempo absoluto de Newton. Einstein llegó a la conclusión de que la gravedad es una consecuencia directa de que el espacio-tiempo no sea plano. Los cuerpos no se mueven en órbitas curvas por la fuerza de la gravedad, sino que siguen una trayectoria más o menos recta en el espacio curvo, idea que concuerda con las órbitas de los planetas. En la relatividad el espacio y el tiempo afectan, y son afectados, por lo que sucede en el universo, a diferencia de lo que se pensaba en teorías anteriores. Este nuevo concepto implicaba la aceptación de que el universo había tenido un comienzo y que también tendrá un final. Véase "Albert Einstein" en el sitio http:www.nacion.com/In–ee/ESPECIALES/siglo/siglo 7/siglo2.html. Consulta del 24 de septiembre de 2001.

En "The House" (*BB* 3) MacEwen vuelve a aludir a la simbología de Natajara-Shiva, que exponía en "The Garden of Square Roots: An Autobiography"(*BB* 2), pero en esta ocasión de forma indirecta. En él, la escritora describe el proceso infinito de creación, y posterior destrucción, necesario en toda manifestación de la vida y también del arte. Este es un poema en el que la escritora se dirige a su musa masculina, aunque ahora no se trate de un hombre alado, sino terrenal. Ella como voz poética, por otra parte, representa el vuelo de la imaginación. Se produce, por tanto, una inversión de los roles tradicionales atribuídos a la musa y su poeta. Juntos forman, como en otros poemas ya analizados, la pareja cósmica: la unión de los opuestos que permite que el proceso artístico sea siempre fluido, en continuo movimiento, sin anquilosarse :

THE HOUSE

in this house poems are broken,
I would invent the end of poetry;
we are only complete when

that image of me in you
that image of you in me
breaks, repairs itself.

you are the earth and the earth;
release those cosmic hands which held you
while I set out on my urgent journeys–

in this house we repair
torn walls together and do not
ask how they were torn.

we work slowly, for
the house is the earth
and the earth–

the delicate people in you
move
from room to room. (*BB* 3)

La Casa, al igual que el "templo" y la "ciudad", es la imagen arquetípica del centro del mundo: la imagen del universo, que participa, como el jardín, de la simbología de la cuadratura (Véase Chevalier & Gheerbrant, 1995: 257-258). En el primer verso del poema leemos: "in this house poems are broken", es decir, en el universo de la poesía los poemas esperan a ser rescatados del vacío, del caos, por la imaginación del poeta; el poeta les da forma, los "repara". "The end of poetry" sería precisamente impedir que esa unión entre musa y escritor sucediera. Por eso, MacEwen afirma que sólo alcanza la integridad total cuando se produce dicho encuentro y la imagen de uno es reparada por la imagen del otro. Él encarna la Tierra, la fertilidad, el principio femenino y pasivo, ella, el Aire, el principio masculino y activo, por eso la poeta le pide que se libere de esas "manos cósmicas" que lo retienen cuando ella sale urgentemente de viaje en busca de inspiración y material poético.

Cuando se encuentran "we work slowly", escribe, pues como musa mercuriana y dios de las mil caras "the delicate people in you/move/from room to room".

Otro poema directamente relacionado con la aceptación de los procesos de creación y destrucción que conducen temporalmente a la totalidad es "The Pillars" (*SM*, 10-11). En él, MacEwen afirma que el sobrevivir día a día no sólo depende de la resistencia que cada persona posea, sino que también requiere la aceptación de los procesos antes mencionados; es decir, hay que estar siempre dispuestos a dar la bienvenida a los cambios que la vida imponga, tanto desde un punto de vista terrenal como espiritual. La autora cuenta cómo en un principio construía grandes pilares que la protegían y defendían de sus propios fantasmas cuando su mundo se desmoronaba, y parecía entonces vislumbrar y acercarse a esa tierra fértil y a ese estado edénico que, en otras ocasiones, sólo alcanzaba a ver en sueños. Es entonces cuando la escritora teme verdaderamente encontrar lo que busca: "And once fearful I no more wanted/Sunflowers, conquests, kingdoms, stars" y prefiere quedarse con la insoportable oscuridad que significa vivir sin esa luz espiritual que tanto ansía: "The death in the mouth, the utterly empty eye,/The easy wealth of nothing for it needs/No tending and no holding." La solución a este dilema la encuentra ella misma al final del poema cuando pierde el miedo a destruir lo establecido. Si construye pilares fijos, el temor a las "alturas" y a alcanzar la totalidad volverá a aparecer. Si, por el contrario, estos pilares son

provisionales, siempre estará preparada para cualquier cambio que se avecine amenazando su estabilidad tanto psíquica como espiritual[14]:

THE PILLARS

When all the world's supports gave way
I constructed pillars very tall indeed
(as time, or taller)
Making me the roof of all things
To keep the sky out and the awful rains
(not to be left with nothing beneath,
even a needle's head where
with uncountable angels
one can dance).

But I feared the green earth
And its largeness, the sea-tides
I never saw except in sleep,
Distances, and purple castles in the night
Sunflowers, conquests, kingdoms, stars,
And once fearful I no more wanted
Sunflowers, conquests, kingdoms, stars,
But that priceless loss of things–
The unbearable dark and sweet lack of wanting,
The death in the mouth, the utterly empty eye,

[14]Estos momentos de duda y de la necesidad imperiosa de encontrar el equilibrio entre lo terrenal y lo espiritual es también el tema de otro poema de la misma colección "This Northern Mouth" en el que MacEwen escribe: "this, my northern mouth/speaks at times east, speaks south; /if only to test/the latitudes of speech/the longitudes of truth/(...) in the east/they ask me of the dark,mysterious/west./this, my northern mouth/speaks at times east, speaks south./I do not know/which speech is best" (*SM* 21).

The easy wealth of nothing for it needs
No tending and no holding.
I said, the House of my Blood has fallen;
I said, someone with a gleaming axe
is hacking to shreds my old horizons

But now when all the world's supports give way
As they tend to do several times a day,
I construct provisional pillars very tall indeed
And invite the breaking, anytime, of these. (*SM* 10-11)

En "Dance at the Mental Hospital" (*AM* 37), volvemos a encontrarnos con la imagen arquetípica de los Pilares como metáfora de la búsqueda de equilibrio psíquico en el ser humano, pero aplicada de forma diferente. Como hemos visto en capítulos anteriores, el consciente y el inconsciente constituyen dos mundos independientes, pero totalmente y necesariamente complementarios en el hombre. Cada uno posee un lenguaje y un medio propio de manifestación. El primero reina generalmente durante el día, el segundo mayoritariamente durante la noche. De la constante comunicación entre ambos depende, como dice Jung en numerosas ocasiones, nuestro equilibrio psíquico. En este poema, MacEwen establece las diferencias entre estos dos polos del ser humano. Por un lado, habla del sufrimiento y la agonía que supone vivir en este mundo de forma consciente. Y por otro,

refiere esa otra realidad de la no consciencia en la que viven los enfermos mentales[15] a causa de "some wide wound/ that life has made". MacEwen conocía bien ambas realidades debido a sus constantes visitas al hospital donde residía permanentemente su madre. De cada uno de estos mundos surge un concepto de danza diferente. Para la mayoría de nosotros, los "conscientes", se trata del movimiento cíclico y eterno del devenir al que estamos sujetos, "someone has put us here,/no one was really invited", cuyo transcurso termina por curar cualquier herida. Los enfermos mentales, los "no-conscientes", por otra parte, bailan lentamente en la noche, "slow as a nightmare", en un mal sueño que no se acaba, con una herida que no termina de cerrar, pero que tampoco duele. MacEwen pasa rápidamente de la descripción de una realidad a la otra, sugiriendo así lo cuán cerca que podemos estar todos de traspasar el umbral de la razón y de que nuestros pilares se desmoronen:

A DANCE AT THE MENTAL HOSPITAL

the imponderable agony
of *being* here, not just

[15] Sullivan recrea a partir de las notas que escribía MacEwen el contexto del que surgió este poema: "Gwen longed to help her mother. Once, standing at her mother's hospital window watching a crane in the harbour, she wrote in her notebook: 'Mother, I have found a god for you, but your world is the world of parnate pills.' 'Mother, if only I could get you to LOOK at the damn thing sitting there in the harbour like a bore giraffe, if only you could come and SEE it, then you would *believe* in you, then you would forget parnate'...She felt her mother's despair had most to do with her complete lack of a sense of self, and she traced that back to her personal history. For years Gwen had walked down dusty hospital corridors smelling of sickly sweet drugs; she had seen many people put there to have what she called 'the wide wound'made by life stitched together. She believed in the wound" (1995: 166).

in the dusty auditorium
smelling of drugs and lemonade
but in the world, alive,

and conscious, and alone
is what makes the dance so
strange.
(we are aware
someone has put us here,
no one was really invited.)
the steps will knit together
some wide wound
that life has made.some wear
the furious defiant face
of a baby first forced to breathe;
others, from behind the slow glazed
smiles try valiantly to please.
still others stare
and cast wild eyes upon this gathering.
(...)
the impoderable agony
of *being* here, of having
to have a shape, a foot, an ugly face,
a mind, a fit upon the floor
when the soul breaks out of the screeching teeth
and every nerve and muscle is screaming for release.
but now they are dancing, ah, slow as a nightmare
dances in the night across stale beds
beneath impossible stars (will there
be secret trysts tonight upon the sour stairs?) (*AM* 37).

6.3. Arquetipos urbanos: la Metrópoli

En "The Town Crier" (Atwood & Callaghan, 1993: 52), encontramos otro arquetipo que MacEwen relaciona con el elemento de la Tierra en su aspecto más mundano. Se trata de la "Ciudad", ya presente de forma superficial en "The Garden of Square Roots" (*BB* 2). Este poema cuenta la historia de un pregonero profeta, metáfora del poeta como bardo, que irrumpe en la ciudad de Toronto para anunciar lo que habrá de venir, pero la contaminación acústica le puede y su mensaje no llega a ser escuchado. Incluso la poeta tiene dificultades para limpiar el alquitrán de su cuerpo y su mente y seguirle "to the turf and the stables[16]":

THE TOWN CRIER

we would have gone to the campaign but

[16]En "Exploration and Discovery" (*EL* 13) MacEwen insiste en la misma idea de que debemos ser bardos y seguir el ritmo, no de las ciudades, sino de la naturaleza. El poema comienza con el mundo de la inocencia describiendo una realidad bucólica e ideal con jóvenes flautistas que viven en comunión con la Naturaleza, para continuar con la crueldad de unos niños de ciudad torturando a una libélula y terminar con un verso lleno de ironía: "Welcome to the earth". Como ocurre frecuentemente en la poesía de MacEwen el final conduce al principio. Así en la primera estrofa escribe: "We must sing much to master wind's loud/love of land/in insistence of dimension,/*and be bards ever*/on green earth..." (*EL* 13, énfasis añadido).

we had been born in turfs and stables
with foxes speaking beneath the stars and
syrup anointing Canadian maples; O
it was the sound of the city that took us
out from under the champagne heavens
to the brink of asphalt and concrete
raggedly as backward gypsies as
epileptic people in the season of our need.
—how first the stones spoke

of permanence, as petrified trees
built in blocks; the steady geometry
of it, and the laughter from gutters
and rooftops always; we were old
and suddenly infinite in the city;
Christ fell from our lips
and our heels like a dog like
an undigested meal; the bay of Toronto
made waterrings at our ankles—

O Samsons and 12 o'clock saints
O shopkeepers crooked in our elbows
like lambs—did we think
to deliver you? Slowly and slowly
the city rose beyond us;
it was a myth that grew like a weed
in the season of our need
until one day a man wearing
cloaks of yellow and wild maroon
rang a gong in the trafficked noon
and cried news of tomorrow;

though the cars ate his voice away
and he could not be heard, we were absurd
on that terrible day; I remember
running out of the brink
of the asphalt and concrete
with tar on our feet and dirt
on our temples, out like old men
to the turf and the stables. (Atwood & Callaghan, 1993: 52)

MacEwen nos recuerda en la primera estrofa que los orígenes del ser humano se encuentran en la naturaleza y a diferencia de nosotros no prescinde de su divinidad, como simboliza la imagen del sauce canadiense, ungido siempre con el sirope. Sin embargo, fue el ruido de la ciudad el que atrajo más nuestra atención "in the season of our need", y nos alejó del maná celestial dejándonos sobre el asfalto. La ciudad y sus medidas geométricas nos proporcionaron en un principio el asilo y la protección que necesitábamos, y en ese estado de bienestar "Christ fell from our lips/...like an undigested meal". Pero los cimientos de la ciudad no son seguros, nos atrapan haciéndonos prisioneros del crecimiento industrial y del consumismo. MacEwen se dirige, en este momento del poema, a su propia ciudad, aunque el mensaje sigue siendo igualmente universal: "the bay of Toronto/made waterrings at our ankles". La referencia al agua realza, por una parte, la poca estabilidad de esos cimientos y, por otra, la idea de que somos nosotros mismos los que nos encadenamos al progreso de la ciudad, por lo que está en nuestras manos liberarnos y quitarnos esas cadenas invisibles de agua. La ciudad crece y se extiende como la maleza descontrolada

elevándose por encima de sus habitantes: "Slowly and slowly/the city rose beyond us/; it was a myth that grew like a weed"; sorda y ciega ante cualquier cambio que no hable de progreso industrial. La escritora, al igual que hiciera Blake y los poetas románticos ingleses en general, condena, por tanto, a la ciudad que margina cualquier tipo de verdad que sea ajena a sus muros de alquitrán y hormigón.

Sin embargo, la ciudad no termina nunca de morir porque aunque la maleza de sus cimientos se extiende sin remedio, la inmensidad de la naturaleza de la que ha surgido hace que todavía queden rastros de su riqueza por doquier. El problema no radica en el cemento ni en la industria sino en lo que ocurre dentro de cada una de las "guaridas" que el "bárbaro" contemporáneo ha construido para refugiarse y desatar todas sus iras y pasiones. Es entonces cuando la escritora se da cuenta de que se ha estado engañando a sí misma al creer tan sólo en "fountains and apple trees" e ignorar el aspecto más oscuro del interior de la ciudades:

I SHOULD HAVE PREDICTED

I should have predicted the death of this city;
I could have predicted it if only
there had been no such pretty flowers,
no such squares filled with horses
and their golden riders.

> By this I mean that outside all was tame
> and lucky, but inside, O inside houses
> were wilder things –dynasties, wars,
>
> empires crumbling, chariots housed
> in halls, emperors in cupboards,
> queens and generals in beds,
> kingdoms rising and falling between the sheets.
>
> Thus I did not predict the death of this city;
> I was deceived by fountains and apple trees;
> how could I know what civil wars raged inside
> out of my sight, which focused only
> on the horses and the gold, deceptive city? (*SM* 35)

No obstante, "Ciudad" y "Edén"no son sino las dos caras opuestas de una misma moneda y MacEwen en "First Song from the Fifth Earth" (*SM* 69) anima al lector a recuperar la unidad primigenia que el ser humano ha perdido con el paso del tiempo. La leyenda de la "Quinta Tierra" está relacionada con el Génesis bíblico. Tras el Diluvio, los pueblos edificaron una gran torre –la Torre de Babel– para evitar una posible catástrofe si otro diluvio tenía lugar. Antes de la construcción de esta gran Torre se cuenta que sólo existía un pueblo y un lenguaje. Dios interpretó esta hazaña como un acto de desobediencia y, como castigo, creó multitud de idiomas para provocar la confusión entre las gentes (Véase Génesis 11, 1-9). Los rabinos hablan ya de Siete Tierras surgidas una tras otra desde la primera catástrofe. La generación que vivió durante la construcción de la Torre de Babel

pertenecían a la Cuarta Tierra. La Quinta comenzó tras la confusión de las lenguas cuando los hombres dejaron de verse a sí mismos como a un sólo pueblo y olvidaron sus orígenes. Por eso se alude a ella como "la Tierra del Olvido[17]". En el poema, MacEwen hace referencia a esta leyenda, aunque afirma que nos encontramos no en la Séptima, sino en la Quinta Tierra. Responsabiliza al paso del tiempo, es decir, al tiempo histórico, como el culpable de esta caída en el olvido. La leyenda de la Torre de Babel está directamente relacionada con el Mito del Hombre, es decir, con la historia de Adán y Eva y sus descendientes. Sus viajes a través de las siete tierras o cinco – si aceptamos la versión de MacEwen – son una alegoría fiel de la historia humana y de la Tierra. En cuanto a la referencia al olvido de la Unidad o Totalidad Originarias observamos una relación directa con el concepto de amnesia e ignorancia presente en el mito gnóstico, que analizamos en el capítulo anterior. El propósito de la autora es tomar de la mano al lector y llevarlo a ese otro tiempo en el que reinaba un solo pueblo y un solo lenguaje. Éste se queja de que la ruta ha cambiado, de que los mapas son diferentes y el paisaje no es el mismo. Pero MacEwen insiste en que, aunque más difícil que en el pasado, "this continent [is] the torso of/a tougher god than we can name". El hombre puede llegar a conseguirlo con una nueva percepción de la realidad y le pide que no se quede con la primera impresión, sino que "vuelva a mirar":

[17]Véase "The Confusion of Languages" (n.d.) en el sitio http://www.varchive.org/itb/confus.htm Consulta del 21 de diciembre de 2001.

FIRST SONG FROM THE FIFTH EARTH

I say all worlds, all times, all loves are one
for we were there at the gathering of the waters
when our unborn hours gathered wave on wave
and our ages rose as seven sea-horses
far as our far-sight saw.
(cruel rumours of time divide us
world from world, and I am told
it is the fifth earth where now
we stand. But look, I want
to walk in circles like the sun–
don't ask why, take my hand!)

(...)
All earths, all ages, and all loves are one,
but you say these maps are different,
this landscape has been changed,
(angel, look again–
it is only that these seas are blood,
this continent the torso of
a tougher god that we can name)
Quickly, take my hand!
(otherwise, it is all the same) (*SM* 69).

Sin embargo, esa pequeña oportunidad de *ver* (y regresar al estado edénico) desaparece completamente en el siguiente poema "Second Song from the Fifth Earth" (*SM* 70) en el que MacEwen parece haber llegado a percibir el lugar que buscaba, pero sin lograr

recuperar el recuerdo de esa otra vida, vivida por el hombre en sus orígenes. Nada le es familiar, y entre árbol y árbol se escapan otros mundos posibles:

SECOND SONG FROM THE FIFTH EARTH

I forget the land we walked through;
I forget your tall eyes and dark feet;
Your words I forget, your far voice also,
Your fingers captured by large rings,
Your hands tearing fruit from the hurting trees;
I forget these.
I cannot remember how much I have forgotten–
Broad leaves dropping in a garden of rain,
And again small animals surround us, for they
remember us though we have forgotten them.
Between one tree and another we lose worlds

And serpents coil. (*SM* 70)

La vida en la ciudad y el paso del tiempo la hunde cada vez más en el olvido de esa otra realidad edénica, aunque eso no le impide seguir denunciando distintos aspectos de la sociedad. Así en "The Children Are Laughing"(*BB* 13) MacEwen critica una de las consecuencias negativas del desarrollo industrial y económico de las ciudades: la pobreza. Niños que viven sin zapatos, pero que a pesar de las calamidades y de la cercanía de la muerte, no pierden totalmente la fantasía e inocencia, y sueñan aún con ser príncipes. Aceptan lo que tienen y viven con ello. La ciudad se alza ante ellos irremediablemente y el

tiempo pasa "creando" nuevos niños hambrientos que también, al igual que los anteriores, morirán de hambre. La escritora sabe que no puede evitar que esto ocurra y se solidariza con ellos con un gesto simple, muy poco práctico, pero lleno de simpatía y consideración[18]: "I will wear no shoes when the princes are dying":

THE CHILDREN ARE LAUGHING

It is monday and the children are laughing
The children are laughing; they believe they are princess
They wear no shoes; they believe they are princes
And their filthy kingdom heaves up behind them

The filthy city heaves up behind them
They are older than I am, their feet are shoeless
They have lived a thousand years; the children are laughing
The children are laughing and their death is upon them

I have cried in the city (the children are laughing)
I have worn many colours (the children are laughing)
They are older than I am, their death is upon them
I will wear no shoes when the princes are dying (*BB* 13)

[18]De forma semejante, en "The Transparent Womb" (*AW*) MacEwen explica las razones por las cuales decidió no tener hijos. En el último párrafo escribe: "Here's why I never had a child: Because they're so valuable I could never afford one, because I never thought it was a good way to glue a man to me, because I never thought I had to prove *I* could do it while they're starving everywhere and floating in gutters and screaming with hunger. All this in our time. All the world's children are ours, all of them are already mine" (94) .

En "The Man with Three Violins" (*AW* 98) describe a un vagabundo de la ciudad de Toronto, probablemente un músico en otro tiempo, llevando a cuestas sus sueños perdidos en el interior de dos estuches de violín. Se aferra así a los únicos objetos materiales que le quedan, reliquias de tiempos mejores, vestigios de diversos países y culturas. En un tercero, no lleva nada, tan sólo la soledad pesada que debe arrastrar consigo a donde quiera que vaya:

> THE MAN WITH THREE VIOLINS
>
> Or you think there are three violins because there are three black cases strapped over his shoulder. You see him all the time on Bloor Street; he's carrying them somewhere, he's always been carrying them somewhere, years now. (Cats and dogs love him because animals love poets and musicians and anyone who breaks the law.) The truth is that if you opened the three cases you'd find in the first case: pages of thumb-prints of famous chess players, a collection of ancient Persian knives, authentic relics of the true cross, and little bottles of water from the Nile and the Thames and the St. Lawrence, and in the second case: Peruvian salt and pepper sets, cedarwood camels carved in Yemen, international stamps, so many you could mail anything from anywhere to anywhere, pebbles from Troy and the Parthenon, a napkin signed by Gregory Peck, and a scroll from Tibet. The third case is empty. Like his eyes. Full of lonely. An archive of nothing. There are no violins (*AW* 98).

En "Lines for 999 Queen Street" (*FE* 54), MacEwen narra la vida en un punto de una de las calles principales y más transitadas de la ciudad de Toronto. La visión que da no

es nada halagüeña y se asemeja en gran medida a la de cualquier otra gran ciudad del mundo: se narran el miedo, la falta de amor, la ausencia de Dios, un mundo de locos con grandes y ruidosas cafeterías pero poca comida y un piano arrinconado que nadie se atreve a tocar[19]:

> A world where fear is normal and one seldom dares to live
>
> A world where love is hungry and love-food can't be found
>
> A world where God is willing but the spirits are so weak
>
> A world where some go crazy and cannot find relief
>
> It's a madhouse in my city or anywhere in the world
>
> Where one cafeteria is huge and the food is small
>
> Where the soup is thin and the interns are large
>
> Where there's a piano in the corner no-one dares to play (*FE* 54)

En "The Metallic Anatomy" (*BB* 14) MacEwen equipara la civilización con la falta de espontaneidad, de libertad, de movimiento: "Civilization means that I am hardened at the knees", escribe con impotencia en el primer verso del poema. Su mente es, sin embargo, su

[19]La única magia que aún permanece es el significado simbólico de su número, el 9, y aparece triplicado. Corresponde a la letra hebrea "Teth" y simboliza la sabiduría absoluta, la prudencia y la circunspección de los actos. Véase Fontaine (1984b: 40). Una vez más, por tanto, MacEwen ofrece una visión invertida del carácter sagrado del arquetipo de la Ciudad.

mayor riqueza, la mejor herramienta que posee para denunciar este aspecto de la ciudad. La compara con una hoz golpeando insistentemente sobre una clavija metálica que produce sonidos estridentes que calman su ira: "Some days I am simply a long scream", escribe un poco más tarde. Así, crea lentamente, y a fuerza de golpes, un arte tenso aunque no falto de optimismo, formado por la alquimia de su mente, "boiling gold in my brain", que crea formas estridentes y complejas y que al igual que el oro hirviente se endurece cuando se enfría. Tras el desahogo en forma de poema, MacEwen una vez más se dirige al lector para convencerle de que debe rescatar su espiritualidad perdida antes de que los pilares de la ciudad caigan sobre él y lo destruyan por completo: "Now I tell you Fall on your knees/Before the quivering girders of your city, /Fall on your beautiful precise knees". Seguidamente, avisa de que no escribe esto para hacer un poema, o sea, no por el reconocimiento o divulgación social que pueda tener, sino por su propia "avaricia" espiritual. El poema finaliza con la voz poética dirigiéndose al ciudadano del mundo para insistirle en que inicie cuanto antes la lucha por mejorar la ciudad: "a sculpture which must be made/O citizen pose for this image of the city":

THE METALLIC ANATOMY

Civilization means that I am hardened at the knees
Yet welded delicate—my mind a sickle, a crescent tool
Strikes a shrill metallic key-

Some days I am simply a long scream
Sculptured in metal, incredible.

Some tensile art, precise with joy
Breaks my lines, keens me
To a tense and resonant thing,
And the vats of boiling gold in my brain
Harden to shrill and intricate shapes.

Now I tell you Fall on your knees
Before the quivering girders of your city,
Fall on your beautiful precise knees
Beneath me in the black streets;
This is not poetry, but clean greed—

There is a sculpture which must be made.
O citizen pose for this image of the city. (*BB* 14)

Pero el hombre contemporáneo parece estar ciego ante el crecimiento de la industria y el progreso de las ciudades, y sordo ante las súplicas de MacEwen. Así en "Phobos" (*AM* 24) la autora escribe: "Nothing is safe nothing is safe anymore". En este poema, MacEwen interioriza el mito de Fobos para expresar sus miedos cotidianos y su enorme vulnerabilidad ante el caos de la ciudad[20]. Su único consuelo es observar cómo la naturaleza "destruye"

[20]En "When I Think About It", perteneciente también a la misma colección *The Armies of the Moon,* MacEwen enumera cada uno de los peligros a los que se enfrenta cada día en la ciudad: "when I think about it I know/with clear and terrible logic/that I have taken my life in my hands/everyday for almost thirty years,/what with drunken drivers, slippery/streets, lightning bolts, subway/trains, elevators, airplanes,/manholes, fences that can elec-/trocute you in a minute, falling/wires, high winds, floods,

lo que más quiere para así contribuir a la renovación de los ciclos. La Tierra, igualmente, en su papel de madre protectora, llamará a sus hijos, los hombres, para procurarles una nueva vida antes de que ellos se destruyan a sí mismos en la jungla de la ciudad. MacEwen (adelantándose a lo que, según ella, habrá de venir) muestra así su rendición, no sólo al viento –como hiciera Shelley en su magnífico poema "Ode to the West Wind"– sino a los cuatro elementos de los que surge toda naturaleza para que esparza su cuerpo sobre el suelo fértil de la tierra y se cumpla una vez más la profecía que anunciara el poeta inglés "If Winter comes, can Spring be far behind?"[21]:

PHOBOS

Last week lightning clove the mighty tree
outside my house, and the leaves turned in
surrendering their white sides; I learned
that lightning cleaves what it most loves
and cuts in half what it means to caress

Nothing is safe nothing is safe anymore
and the stronger I become the more I fear
I will invite the deadly kiss of wind
or water, air or fire, which will slay me

---

fires,/and when I think about it/my death and yours is everywhere". Y más tarde se define a sí misma como: "an animal fighting/against desperate odds for sheer/survival..." (22-23).

[21]Véase Clark y Healy (1997: 755-756).

lay me out like the corpse under yellow plastic
I saw once off the highway in a ditch

Nothing is safe nothing is safe anymore
and I am sure the silver jet which crashed
last week at dawn leaving *parts* of bodies
on the ground, was a thing the earth found lovely
and called down, merely *called down* to embrace

I'm terrified of cars and planes and weather
and fear itself which only makes me stronger
as I walk like a broken child through scared streets
through the wicked rubble of unspeakable nights

It will come to us when we are strong
because it *loves us* it will mow us down

I turn in now, surrendering my white side
to the horror which will one day claim me (*AM* 24).

Ante este panorama de la Ciudad tan aterrador y desconcertante no nos extraña que en uno de sus últimos poemas titulado "Elemental" (*AW* 11) MacEwen invoque a su musa, tan ausente en los poemas dedicados a la Tierra, para pedirle que entre en ella y con su magia reduzca el mundo a los cuatro elementos esenciales favoreciendo, de esta manera, el nacimiento de un mundo mejor: "Enter me, magus, reduce the world/to fire, water, breath, gold bone" (*AW* 111).

En "The Left Hand and Hiroshima" (*BB* 26) –como hiciera en muchos poemas ya

vistos, dedicados a la *sombra* junguiana –MacEwen afirma que nuestras psicosis colectivas terminan por explotar y manifestarse en comportamientos y acciones grotescas y descabelladas, cuando intentamos que la culpa y la responsabilidad recaiga siempre en los demás y no en nosotros mismos. Es decir, cuando proyectamos nuestra propia *sombra* en otras personas. Se trata, como ya hemos explicado, de la negación de la *sombra personal*, que puede llegar a traer –y de hecho ha traído ya –consecuencias nefastas para la humanidad. La autora, en lugar de ser la primera "en tirar la piedra" sobre otros, se implica directamente en lo ocurrido en Hiroshima en 1945 y, llena de vergüenza, afirma: "Recently I dropped a bomb upon Hiroshima":

THE LEFT HAND AND HIROSHIMA

asked once why I fanned my fingers before my eyes
to screen the strange scream of them, I, sinister, replied:
Recently I dropped a bomb upon Hiroshima.

as for the mad dialectics of my tooth-chewed hands
I knew nothing; the left one was responsible and
abominably strong, bombed the flower of Hiroshima.

only because my poems are lies do they earn the right
to be true, like the lie of that left hand at night
in the cockpit of a sad plane trailing God in its wake.

> all the left hands of your bodies, your loud thumbs
> did accomplice me! men women children at the proud womb,
> we have accomplished Hell. Woe Hiroshima...
>
> you have the jekyll hand you have the hyde hand
> my people, and you are abominable; but now I am proud and
> in uttering love I occur four-fingered and garbed
> in a broken gardener's glove over the barbed
> garden
> of Hiroshima... (*BB* 26)

Todos somos, por tanto, responsables de lo que ocurre en el mundo: "men women children at the proud womb,/we have accomplished Hell". "Rather than face our defects," explica von Franz, "as revealed by the shadow, we project them on to others—for, instance, on to our political enemies" (1968: 181). Al final del poema encontramos a la voz poética no como personificación de la *sombra colectiva*, como hiciera en el resto del poema, sino como víctima directa de la aberración cometida *por todos* en Hiroshima. En su mano derecha, su "jekyll hand" , ahora de cuatro dedos, se pone un guante roto que encuentra casualmente, para intentar comenzar de nuevo y fertilizar "the barbed/ garden of Hiroshima". Inicia así un nuevo proceso alquímico que, partiendo de la nada, de la destrucción alcance, con la colaboración de todos, la plenitud; yendo de Hiroshima a las

tierras edénicas[22]. En este poema, podemos observar cómo MacEwen logra sonar convincente cuando expresa el mito a través de una situación dramática y con un lenguaje mucho más sereno y concreto. La utilización de la paradoja, por otro lado, "only because my poems are lies do they earn the right/to be true", con sus lógicas contradicciones, le permite acercarse más a la realidad que si lo hiciera de forma directa. De esta forma –y como sostiene la misma autora en la introducción de la colección *A Breakfast for Barbarians* (1966): "poetry is surely only an introduction to something else" (1). Es tan sólo, como hemos apuntado en diversas ocasiones, un medio de comunicación que, aunque ficticio, es al igual que los mitos, portador de la verdad.

Otro poema similar al anterior, en el que MacEwen describe los horrores cometidos por el ser humano en época de conflictos bélicos es "The Child Dancing" (*AM* 33). En esta ocasión, la poeta abandona todo misticismo para describir con fiel realismo y horror el famoso retrato del niño bailando para los nazis en un gueto de Varsovia:

THE CHILD DANCING

there's no way I'm going to write about

[22]Algunos críticos no han comprendido la "estrategia" psicológica de MacEwen cuando intenta equilibrar el mundo exterior con el mundo interior del ser humano para llegar a una mayor comprensión de la realidad en la que vivimos, y se la ha tachado de reducir la guerra del Vietnam a un sufrimiento personal. Véase a este respecto Elson (1975:474). Pero MacEwen apoya la teoría de que todo lo personal es también político, como ella misma afirma en una de sus entrevistas: "I don't think any form of writing can be apolitical. Writing is concerned with human destiny in one way or another and that involves social or political destiny....I don't think writers should be propagandists or have strictly 'political' causes. I think it limits them and art deals also with paradox, with mystery" (Meyer and O'Riordan, 1984: 101).

the child dancing in the Warsaw ghetto
in his body of rags

there were only two corpses
on the pavement that day
and the child I will not write about
had a face as pale and trusting
as the moon
(...)
the child who danced
in the Warsaw ghetto
to some music no one else could hear
had moon-eyes, no
green horror and no fear
but something worse

a simple desire to please
the people who stayed
to watch him shuffle back and forth,
his feet wrapped in the newspapers
of another ordinary day (*AM* 33).

Este tipo de poemas de protesta social, en el que no existe resquicio alguno de optimismo, es muy poco frecuente en MacEwen. Su objetivo, sin embargo,–como en el caso del poema anterior– no es dirigirse a la sociedad, ni mostrar su repulsa a una tendencia política determinada, sino a cada individuo en particular, en un intento porque éste tome finalmente conciencia de su propia *sombra*. Sólo así, afirma, podríamos comenzar a cambiar

el mundo y evitar que incidentes de este tipo vuelvan a ocurrir:

> When I consider writing poems which are protests against the evils of the world and social injustice, I become very much aware that these evils are embodied in each of us separately and in myself, and I don't feel we can cure the world until whe have first cure ourselves (Sullivan, 1995: 251).

6.4. Arquetipos de restauración: "Cooking & sewing"

Si la metáfora del apetito mostraba en *A Breakfast for Barbarians* la dificultad del hombre moderno para trascender creativamente su aspecto más mundano, "cooking" o "sewing" se convierten para la escritora en símbolos de creatividad a partir de la recreación de antiguos materiales. Aunque presente en toda su obra poética, la concordancia de experiencias místicas en acciones cotidianas aparece de forma más evidente en su colección de poemas *The Armies of the Moon* (1972). Esta combinación de elementos dispares se reflejan asimismo en el lenguaje en el que la autora mezcla un registro formal y poético con otro mucho más vulgar y coloquial, como podemos ver, por ejemplo, en el comienzo de "Memoirs of a Mad Cook" (*AM* 14) en el que MacEwen escribe: "There's no point kidding

myself any longer/ I just can't get the knack of it". En este poema, la autora, con mucho humor pero también con tristeza y desesperación, muestra su preocupación extrema por no poder encontrar el equilibrio entre la realidad material y la naturaleza interior. La metáfora de la cocina le ayuda a expresar esta impotencia. Así, se queja de no saber cómo cocinar el "plato básico" que alimente el interior de las personas que quiere. Preparar comidas para los demás se convierte, de esta forma, en el acto más íntimo y personal.

El tono del poema cambia de forma drástica a medida que avanza. Comienza con un lenguaje humorístico y una dicción coloquial –como apuntábamos anteriormente– describiendo el arte culinario como aquél realizado en "dark cafeterias" por los miembros de una sociedad secreta. Enseguida observamos cómo aumenta la frustración de la escritora a medida que va tomando consciencia del carácter tan íntimo de la comida y de su preparación: "If anyone watches me I'll *scream/*because maybe I'm handling a tomato wrong/how can I *know* if I'm handling a tomato wrong?". Este tono de histerismo desmesurado cambia de forma abrupta en las dos estrofas siguientes, en las que la comida se convierte en el símbolo de un objetivo inalcanzable donde la voz poética es tanto la víctima como la causante y responsable de un vacío que no va a poder llenarse:

MEMOIRS OF A MAD COOK

There's no point kidding myself any longer,
I just can't get the knack of it; I suspect
there's a secret society which meets
in dark cafeterias to pass on the art
from one member to another.
Besides,
it's so *personal* preparing food for someone's
insides, what can I possibly *know*
about someone's insides, how can I presume
to invade your blood?
I'll try, God knows I'll try
but if anyone watches me I'll *scream*
because maybe I'm handling a tomato wrong,
how can I *know* if I'm handling a tomato wrong?

something is eating away at me
with splendid teeth

Wistfully I stand in my difficult kitchen
and imagine the fantastic salads and soufflés
that will never be.
Everyone seems to grow thin with me
and their eyes grow black as hunters' eyes
and search my face for sustenance.
All my friends are dying of hunger,
there is some basic dish I cannot offer,
and you my love are almost as lean
as the splendid wolf I must keep always
at my door. (*AM* 14, énfasis en el original)

La comparación final del amante con "the splendid wolf" implica tanto admiración

como espanto. Además, MacEwen utiliza el mismo adjetivo un poco antes, para connotar destrucción: "*something is eating away at me/with splendid teeth*". Llegamos así a la conclusión de que cualquier acercamiento de la musa/amante implicará también destrucción y fracaso. Sin embargo, como apunta Bartley, "the awareness of loss is, of itself, redeeming" (1983: 42), como observábamos en el simbolismo alquímico en el que la destrucción y el aniquilamiento son requisitos fundamentales para una futura recreación. Y a juzgar por la eterna presencia de ese lobo que la poeta "must keep always/at [her] door", esa transformación va a tener lugar.

Otro poema en el que MacEwen expresa la trascendencia de lo cotidiano es en "Memories of a Seamstress[23]" (*AM* 8-9). La escritora, a través de la metáfora de la costura representa las incontables presiones con las que el ser humano debe vivir cada día y, también, la necesidad imperiosa que ella siente de "arreglar" el mundo cuando todo a su alrededor comienza a desmoronarse. Se siente pues responsable de la naturaleza frágil de

[23]Tanto este poema como el anterior "Memories of a Mad Cook" fueron escritos por la poeta a comienzos de los años setenta y ambos son recreaciones poéticas de episodios de su vida como podemos leer en su biografía. Véase Sullivan (1995: 245-261). Por eso años MacEwen había empezado a beber mientras cosía o intentaba cocinar. Mientras tanto, la escritura actuaba como bálsamo alquímico: "No matter what was going, "Gwen's capacity to write, to order the chaos of her experience into lucid, crystalline poems, never faltered. Writing was a necessity, a way of being. She felt she could not live if she did not write" (Sullivan, 1995: 245).

la realidad en la que vive y afanosamente comienza su labor de alquimista creando nuevas piezas a partir de viejos retales, favoreciendo de esta forma la eterna renovación del mundo:

MEDITATIONS OF A SEAMSTRESS (1)

When it's all too much to handle
and the green seams of the world start fraying,
I drink white wine and sew
like it was going out of style;
        curtains become dresses, dresses
become pillowcovers, clothes
I've worn forever get taken in or out.
Now I can't explain exactly
what comes over me, but when the phone rings
I tell people I'm indisposed;
I refuse to answer the door, I even
neglect my mail.
        (Something vital is at stake,
the Lost Stitch or the Ultimate Armhole,
I don't know what) and hour after hour
on the venerable Singer
I make strong strong seams for my dresses
and my world.

Como vimos en "Meditations of a Seamstress (2)" (*AM* 10) y en el relato "The Oarsman and the Seamstress" (*N* 47-51), ambos comentados en el capítulo anterior, MacEwen utiliza la imagen de la costurera como metáfora de la figura de la escritora,

creando incansablemente a partir de lo ya creado, hilando pensamientos, ideas, imágenes[24] y arquetipos e intentando con su "canto"– obsérvese su doble alusión a la palabra "Singer"– mejorar el mundo. En la siguiente estrofa, MacEwen, en una actitud casi neurótica, intenta a toda costa luchar contra el tiempo y terminar la pieza antes de que caiga la noche. Pues con ella entramos en otra realidad, como veíamos en el capítulo anterior en la que "everything will come apart again". Finalmente, en la última estrofa y con la llegada de la noche cuando "a dark needle stabs the city", MacEwen logra alcanzar el "dobladillo" del mundo y recuperar la calma cuando todas las piezas, por fin, encajan:

> The wine possesses me
> and I sew like a fiend, forgetting to use
> the right colours of thread, unable to make
> a single straight line;
> I know somehow I'm fighting time
> and if it's not all done by nightfall
> everything will come apart again;
> continental shelves will slowly drift into the sea
> and earthquakes will tear wide open
> the worn-out patches of Asia.
>
> Dusk, a dark needle stabs the city
> and I get visions of chasing fiery spools of thread
> mile after mile over highways and fields

[24]La misma asociación entre "coser" o "hacer punto" e hilar pensamientos la encontramos también en su libro de viajes *Mermaids and Ikons*: "Strands of multi-coloured thoughts and memories kept emerging from my head as I knat and knat" (1978: 12).

until I inhabit some place at the hem of the world
where all the long blue draperies
of skies and rivers wind;
spiders' webs describe
the circling of their frail thoughts forever;
everything fits at last and someone has lined
the thin fabric of this life I wear with grass. (*AM* 8-9)

La imagen final de la araña tejiendo su delicada, pero a la vez resistente, tela es una metáfora visual muy efectiva de los esfuerzos del hombre por construir pilares de seguridad que lo protejan, al menos temporalmente –como escribía MacEwen en "The Pillars" (*SM* 10-11) –de cualquier adversidad que se le presente en "the thin fabric of ... life".

6.5. Arquetipos totémicos: Bestiario y Magia

"Magic animals"[25] es el nombre que MacEwen da a criaturas mitad animales mitad humanas, de naturaleza potencialmente divina, y que forman parte fundamental de su cosmovisión mitológica. Trascienden, además, las limitaciones tanto del reino humano

[25]Esta expresión fue probablemente tomada de Jung, el cual la utiliza para referirse a la representación simbólica de la Madre Naturaleza: "Así como para el niño pequeño la madre es gigantescamente grande, así también la "Gran Madre" típica, la Madre Naturaleza, tiene el atributo de la grandeza. Quien logra abatir el animal 'mágico', o representante simbólico de la madre-animal, adquiere algo de su fuerza gigantesca. Esto se expresa en el hecho de que el héroe se envuelva en la piel del animal, haciendo posible así una especie de resurrección del animal 'mágico' (1993: 335).

como del reino animal. Al igual que ocurre con el arquetipo del "Niño" estos "animales mágicos" son de alguna manera más reales que los auténticos. Son angelicales y demoníacos a la vez. Poseen un apetito natural hacia la vida y tienen más desarrollados sus instintos de supervivencia. MacEwen dramatiza la relación jerárquica entre el reino humano y el reino animal, invirtiendo los roles tradicionales atribuidos a cada uno. Muestra así una adoración casi totémica hacia los animales, realzando sus virtudes y su "humanidad" frente a ciertos comportamientos del ser humano. Probablemente, la virtud que más destaque MacEwen de estos animales sea la total falta de interés que estos muestran hacia todo progreso científico, industrial y económico de las ciudades, que tanto interesa al hombre. En su lugar, muestran una empatía instintiva hacia la Naturaleza. En *Magic Animals* (1974) la autora incluye una serie de poemas enumerados y sin título. En el número uno MacEwen ilustra su concepción de las relaciones entre la figura poética, la humanidad y las fuerzas invisibles de la naturaleza, representadas por estos animales mágicos. Se dirige a los primeros, en un tono amenazante, y exige que se la mire, mientra ella contempla a los animales encerrados en jaulas y éstos a su vez observan atentamente a los hombres. Establece así un círculo mágico que demuestra su protección y defensa hacia los animales y su desconfianza y desprecio hacia el hombre el cual, en sus ansias de poder y control sobre la naturaleza, se cree con derecho a privarles de libertad y convertirlos en atracciones de feria:

1

Watch me
I am moving through the cages of the animals
I am moving through the peereek of their cells
Watch me because
I am watching them watching you
They are holding your immortal souls in trust
They have watched you since Eden
They are waiting for their time (*MA 123*).

En el poema número cuatro, la voz poética se oculta bajo la piel de su gato, como hacen los jefes de las tribus primitivas, para revestirse de magia e instinto animal y adquirir así la fuerza de sus sentidos, en el transcurso de una noche de pasión:

4

(...)
I hid myself in the dangerous fur
of the Siamese cat who owned my house

I hid myself in the marvellous ear
of the fox who slept in my bureau drawer

Who in their sole mind would fear
the animals and the beastly gods
It is human nature I abhor

I said as we danced on broken glass
I said as I lapped up the cream of heaven

I said as the god became a cat
I said as the cat became a man (*MA* 126).

En el poema número siete, MacEwen describe, con detalle minucioso y naturalista a "su hombre" comiéndose una cabeza de cordero. Ella confiesa que la ha probado en alguna ocasión y es tal la repulsión que de repente siente que busca en su mente las palabras exactas que describan tal acción. Siente vergüenza de sí misma, y le suplica a su yo "civilizado" y "animal" que termine el poema[26]:

7

My man digs into the eye of the lamb
with a fork and knife I carved from bone
I too have eaten lamb's head on several
occasions the succulent mouth I suck

French kiss of my hunger tongue whirling
round its juicy gums and tiny bestial teeth

French kiss of my hunger? you cannot kiss
a living lamb much less pluck out its creamy brain

[26]De forma similar, en "The Lamb" (*AW*), cuyo título MacEwen toma del famoso poema de Blake con un propósito claramente irónico, la autora describe el comportamiento monstruoso y cruel del hombre hacia los animales antes de matarlos con el fin de mejorar la calidad y el aspecto de los abrigos o el sabor de su carne: "(There are places in northern Europe where they skin sheep while they're still alive to keep the curl in the hair for coats called Persian Lamb. There are places when they kick pregnant cows so they'll give premature birth to tender veal)" (*AW* 29).

with a fork and a knife you carved from bone

I resent these probings inside my head
and tell whoever's writing it to end
this tiny bestial poem (*MA* 129).

Horrorizada ante el comportamiento y la actitud que el ser humano toma con los animales, expresa en el poema número ocho su impotencia para entender la realidad. Desorientada, se dispone a cantar el himno de las bestias:

8

Everything I have seen here
I have failed to understand
(...)
It is too late to know anything
We have slammed and hammered
all the beautiful animals into heaven

Clueless I sing
the anthems of the beasts and sovereign stones (*MA* 130)

De esta forma, la autora siente que el hombre vive en un mundo invertido y surrealista, como observa asombrado el mandril del poema número nueve:

9

(...)
But the mandrill with his mardi-grass mask
folds his arms and examines the world
more surreal than his rose-red ass (*MA* 131).

En "Plants I have known" (*MA)* observamos cómo poseer una realidad material no nos garantiza su comprensión de ella. Así, MacEwen escribe: "I have never known a plant./Yet I have many"(141). Tomamos posesión de las cosas sin poder llegar a su esencia, y las damos, así, por supuestas.

MacEwen representa al hombre, dividido entre el deseo de mantener una posición consolidada dentro del mundo material y la necesidad, por otro lado, de "perderse" en un mundo ideal y espiritual. Ésta última actitud aparece en "The Four Horses" (*MA*), cuyos dos últimos versos rezan: "Nakedness is less naked than we presume/I tell all the trees to go home" (142). *Magic Animals* termina con una oración en la que MacEwen se dirige a Dios para pedirle nacer de nuevo, pues el mundo "is out of print". Reconoce haber triunfado, pero no haber conseguido lo que buscaba. Se entrega pues a la Tierra como ya anunciara en "Phobos" pidiéndole, como Blake en su "Introduction" a *Songs of Experience*[27] que retorne a su estado primordial, para así poder por fin reconocerla:

A PRAYER

[27]Nos referimos a las dos últimas estrofas en las que Blake escribe: "O Earth, O Earth, return!/Arise from out the dewy grass;/Night is worn,/And the morn/Rises from the slumberous mass./'Turn away no more; Why wilt thou turn away,/The starry floor,/The wat'ry shore,/Is giv'n thee till the break of day' (1996: 81).

Thou, be with me now
In the loudest moments of my birth.

The world is out of print.
I have prevailed, but I have not
identified the earth.

I've tried and died and every song
Returns to plague me
In the loudest moments of my birth.

Hey!–Death comes slow and easy
In the crazy silence of the earth.
But Thou, be with me now
In the loudest moments of my birth. (*MA* 154)

6.6. Arquetipos de identidad: el Paisaje.

Durante su carrera como escritora, a MacEwen se la criticó en diversas ocasiones por no contribuir con sus obras a realzar el nacionalismo de su país, sino por el contrario a inspirarse en países y culturas lejanas, pertenecientes a un pasado mitológico y ajeno a la

vida real. Recibe repetidamente por parte de los críticos la etiqueta de "escapista"[28] y de apolítica. Esto, en parte, fue debido al hecho de que MacEwen emergió durante un período de fervor y sensibilidad nacionalistas en el que tanto el individualismo como el misticismo, que caracterizan a su obra, no formaban parte de las principales corrientes académicas. Es cierto, como ya hemos podido comprobar a lo largo de este estudio, que MacEwen está más interesada en dar un carácter universal a su obra, que nacional o regional y para ello recurre con frecuencia al mito. Sin embargo, la vida en toda su complejidad es, sin duda, el tema central de toda su obra. De este eje parten el resto de los temas, siendo la dicotomía entre lo sagrado y lo profano en el ser humano uno de los asuntos que con más frecuencia trata y del que surge su gusto por los arquetipos y los símbolos. Para ello, como es natural, parte siempre de sí misma, de su propia naturaleza y experiencia, por lo que el entorno en el que vive está siempre de una forma u otra presente. Desde este punto de vista, lo personal es siempre político, como afirmábamos anteriormente. La cultura y el contexto socio-histórico (y especialmente el ámbito personal del artista) son los factores que dan forma a los arquetipos[29]:

[28]MacEwen se defendía de este tipo de opiniones cada vez que tenía ocasión. En la entrevista hecha por Pearce, por ejemplo, dice: "...I think that too much emphasis has been placed upon MacEwen's 'exoticism', in terms of its extra-Kanadian content. In fact, I've spent far more time than is generally known in contemplating my own time and place" (1980: 71). Si cabe mencionar un caso en el que la autora muestra una actitud escapista es en el sentido en el apunta Hutcheon: "We always tell stories– to escape, to remake, to alter our past and our future" (1984: 89).

[29]Así en el poema "The Thin Garden" escribe: "I am a citizen first of all, of snow,/though the Nile floods/the deltas of my sense./No traveller comes here from innocence but for that myth the snow cannot

> Archetypes are not inherited images; they are content-free but are inherited potentials for image formation and meaning. They are unrepresentable and can manifest themselves only as archetypal images which are subject to the cultural and personal imput through the personal unconscious (Rowland, 1999: 10).

Si bien, al comienzo de su obra, MacEwen mostraba una clara predilección por países amparados por una larga historia cultural y mitológica, como Egipto, Israel o Grecia, paulatinamente fue descubriendo que su país también gozaba de esa riqueza en su variedad multicultural. En la belleza de su paisaje, en la desnudez e inmensidad de su naturaleza, era donde había que ir a buscar nuevos mitos[30] que dieran a su país una identidad propia y consistente. Así, en una de sus entrevistas, comenta: "I'm drawn to the richness of the mythology and history. I somehow think it is very Canadian to be drawn to these exotic places. But I am beginning to see Canada as the most exotic land of all"(Meyer & Brian O'Riordan, 1984:99). Como apunta Dietz, ésta no es una "afirmación gratuita" (1987: 112), pues –como veremos en un grupo de poemas y relatos que analizaremos a continuación – sin abandonar su pasión por explorar la naturaleza espiritual del hombre, "su [MacEwen] fusión con la realidad canadiense constituye", como sostiene nuevamente Dietz, "una

provide, and all our histories lie outside." (*SM* 37)

[30]Con esta afirmación MacEwen rechaza la antigua visión de Canadá como un país sin fantasmas ni leyendas y se une a Frye en la opinión de que el escritor creativo, desde el momento en que comienza su obra encuentra su propia identidad. Se aleja de lo que Le Pan llamó "un país sin mitología" para integrarse en el mismo corazón del mito, "ending where the Indians began" (Frye, 1971: 238). Véase el poema de Douglas Le Pan titulado "A Country Without a Mythology" en (Atwood, ed., 1982: 167).

empresa constante, al igual que su insistencia en indicarnos cómo el aspecto vulgar y gris de la vida de su país es una mera apariencia, que se desvanece en cuanto uno profundiza, ya en el paisaje de sus espacios abiertos, ya en la introspección interior que éstos propician"(1987: 113). De hecho, sus dos colecciones de relatos *Noman* (1972) y *Noman's Land* (1985) están dedicadas precisamente a "to all the strangers in Kanada", como la misma escritora escribe al comienzo de ambas.

MacEwen establece un contraste entre dos visiones diferentes de Canadá . Escrita con "C", representa el mundo cotidiano desprovisto de toda magia y atractivo. Es el Canadá de los huevos con beicon, de las no revelaciones. Escrito con "K", como en la cita anterior, simboliza la percepción fantástica y mágica de su país, de la cual surge el mito y las imágenes arquetípicas. Esta última visión de su tierra le permite crear una historia propia, que surge de una búsqueda de identidad tanto personal como nacional.

"Finally Left in the Landscape" (*BB* 52) es un poema muy evocador, por lo que cabe la doble posibilidad de analizarse tanto en un ámbito universal[31] como en un contexto más

[31]En un contexto universal, MacEwen establece una relación entre la esencia de la realidad y el paisaje. Como en "Among School Children" de Yeats (Clark y Healy, 1997: 1226), a cuyo texto, creemos, MacEwen se refiere cuando escribe "My lines can only/plagiarize his dance", los movimientos del danzarín son inseparables de la danza; el *yo* inseparable del devenir de la vida. Según la opinión de D. G. Jones este tipo de búsqueda no sólo la encontramos en Gwendolyn MacEwen sino también en una serie de escritores canadienses, aunque quizá MacEwen sea la que intente llegar más lejos y alcanzar una visión más universal que la del resto: "Canadian writers have been engaged in a more profound and increasingly original exploration of life than is frequently assumed. They have stepped into the desert to discover the North America that John Newlove sees lying, 'remote/in the night/among the trees/and flowers...unused.' They may send back messages occasionally, like Eli Mandel, saying, 'we have not learned/what lies north of the river/or past those hills that look like beasts.' Yet others continue to set out on the journey to discover a land

específico y nacional. En él encontramos el tema recurrente de la danza; símbolo, como hemos visto, de la vida y del transcurrir del tiempo:

FINALLY LEFT IN THE LANDSCAPE

Finally left in the landscape is the dancer;
all maps have resigned, the landscape has

designed him. My lines can only
plagiarize his dance.

Moving, he is the cipher of movement,
a terrific code,
witness him.
Now I seek him, nor rely on chance,
I turn stones and find broken glass
like pseudo-suns in the broken sand
intense for their size
(are they from his fallen eyes?)

Life, your trillions people me,
I am a continent, a violated geography,
Yet still I journey to this naked country
to seek a form which dances in the sand.
This is my chosen landscape.
Hear my dark speech, deity. (*BB* 52)

---

that is neither Canada nor Egypt, to explore a continent that is neither America nor Africa, but that unmapped continent in which Miss MacEwen invokes the dancer whom the landscape has designed....We may look to Canadian literature with every expectation of learning more about the obscure landscape that is our life and the world's (1970: 184).

Analizándolo en un contexto nacional, este poema se haría eco de la crisis de identidad canadiense. Pero antes de proseguir con el análisis hagamos un breve inciso sobre esta cuestión. Debido a su gran extensión geográfica y a su forma de gobierno federal es prácticamente imposible hablar de Canadá como un todo unitario, pues entender a este país como nación implica reconocer una estructura fragmentaria donde cada región étnica y grupo social mantiene un aspecto distintivo. La diversidad de regiones que forman el país atrajo a numerosos inmigrantes de otras partes del mundo con tradiciones y culturas diferentes[32]. Este hecho, junto con la tensión existente entre la parte anglófona y francófona del país, sin olvidar a los indios e *inuits* que constituyen las *First Nations,* proporciona a Canadá un carácter único, que ha derivado a su vez en una búsqueda constante de identidad por parte de los canadienses. MacEwen parece estarse haciendo eco de esta crisis de identidad, cuando escribe: "all maps have resigned" al comienzo del poema. Pues, como apunta Frye (1971), sentirse canadiense significó durante un tiempo "to feel part of a

[32]En "Languages" (1), MacEwen afirma que en su país es imprescindible dominar más de un idioma para sobrevivir. Y esto no sólo ocurre con los que llegan, sino también con los que ya llevan viviendo tiempo en Canadá. Para ilustrarlo cuenta la siguiente historia:"Once they found a woman babbling in some crazy unknown tongue, so they put her in a madhouse for years and years where she kept on babbling. Then somenone understood her language and found out that her husband and child had been killed, and she had been trying to tell people ever since. But by now she really was crazy; her mind was a pattern in plaid. They put her in an old folks' home where she babbled less and less until she stopped it altogether and said nothing, and finally died. The language she had spoken was Ukrainian, which is not one of the official languages, so it will definitely do you no good at all. But knowing only one language of any kind in this country will do you no good; you simply have to know more than one to survive" (*AW* 88).

noman's land with huge rivers, lakes, and islands that very few Canadians had ever seen" (220).

La autora se propone, pues, iniciar una nueva búsqueda de identidad a través del símbolo del danzarín que constituye la expresión del movimiento, de la voluntad y del deseo de cambio: "Now I seek him, nor rely on chance", escribe en la segunda estrofa. El paisaje, es decir, la inmensidad de la naturaleza canadiense, concibe a este danzarín, que finalmente descifrará todos los misterios. La Tierra, entendida como vida en continuo movimiento puebla su "país desnudo[33]" para encontrar "a form which dances in the sand" (*BB* 52).

En el siguiente poema "You Cannot Do This" (*BB* 10), MacEwen hace referencia a la verdadera y primera historia de Canadá: la de las Primeras Naciones. Como canadiense, hubo un tiempo en que se quejó al igual que otros escritores, de la ausencia de historia, de mitos y leyendas en su país, quedando aquella tan sólo relegada a un corto espacio de tiempo transcurrido sin grandes acontecimientos. La escritora habla de la importancia y necesidad de preservar la cultura y costumbres de los indios e *inuits* que ya habitaban la tierra antes de la llegada de los primeros colonizadores. Pues ellos constituyen el verdadero

[33]Canadá es un "país desnudo" por el enorme espacio geográfico que ocupa en contraposición al bajo índice de población. Esta idea está directamente relacionada con el término "garrison mentality" acuñado por Frye en 1971. Como consecuencia de este contraste entre tierra y población los canadienses han mostrado una cierta predilección por permanecer en un mismo espacio, en lugar de entregarse a la aventura que puede proporcionar lo desconocido. Para más información sobre este tema véase Frye (1971: 213-251).

punto de partida para crear nuevos mitos[34]. Establece, además, una conexión entre ambos: "These are my people", escribe. Sale así en su defensa e incluso "amenaza" a aquellos que no han creído pertinente tenerlos en consideración como parte esencial de la historia del país. Afirma que el poema no es tal, sino "a kind of science", una especie de "documento histórico", pasatiempo y vicio personal a la vez:

YOU CANNOT DO THIS

You cannot do this to them, these are my people;
I am not speaking of poetry, I am not speaking of art.
you cannot do this to them, these are my people.
you cannot hack away the horizon in front of their eyes.

the tomb, articulate, will record your doing,
I will record it also, this is not art,
this is a kind of science, a kind of hobby,
a kind of personal vice like coin collecting.

it has something to do with horses
and signet rings and school trophies,
it has something to do with the pride of the loins,

[34]Visto desde esta perspectiva, los indios y las *First Nations* en general se convierten en los antepasados directos de los canadienses. Esta idea no sólo está presente en MacEwen, sino también en otros escritores. Así Frye comenta: "an interest in Indian and Eskimo art, with all their nature-spirits, has grown into a fascination, and many of our younger poets –Susan Musgrave, John Newlove, Gwendolyn MacEwen– write as though Indians and Eskimos were our direct cultural ancestors whose traditions continue in them and in us. ..It seems clear that for Canadian culture the old imperialist phrase 'going native' has come home to roost. We are no longer an army of occupation, and the natives are ourselves" (1982: 69).

> it has something to do with good food and music,
> and something to do with power, and dancing.
> you cannot do this to them, these are my people. (*BB* 10)

En "The Names", perteneciente a su última colección *Afterworlds* (1987: 73), MacEwen se dirige a los indios de Canadá de forma más evidente que en el poema anterior, para establecer las diferencias entre ellos y los colonizadores, que vinieron después a ocupar sus tierras, a usurpar sus derechos, a anular sus identidades, costumbres y tradiciones. Cambia así la visión idealista que tuviera en el pasado, riéndose de la pretensión de algunos escritores canadienses, entre los que ella misma se encontraba, considerándolos sus "antepasados" directos (véase nota final anterior) con el fin de continuar con las raíces culturales propias del país. Este amalgamamiento de razas tan diferentes es, según su opinión, totalmente imposible. La esencia de sus nombres refleja simplemente la pureza de sus almas, lo que los convierte en inaccesibles, en poseedores de un misterio impenetrable para los demás. Representan así lo que la escritora anhela llegar a ser:

> THE NAMES
>
> We want to pretend that you are our ancestors–
> you who are called
> *Wolft in the Water, Blue Flash of Lightning, Heaven Fire*
> *Black Sleep–*
>
> You who have no devil, no opposite of Manitou.

You who are hiding behind your names, behind
closed doors of thunder
And will not let us in.

Backlit by blue ligthning, the silhouette of the wolf
drinks the midnight river; fire from heaven
Fall on our sleep and invents morning; the air is thick
with feathers from surreal birds.

You who never knew the evil in us, you who have
no opposite of Manitou,
Come out from behind the thunder and embrace us–
All we long to become, all we have never known of ourselves.

Before you are gone from our eyes forever–
(you who are certainly not our ancestors)
Teach us our names, the names of our cities.

No one ever welcomed us when we came to this land. (*AW* 73)

En su poema "The Discovery"[35] (*SM* 30) MacEwen trata también el problema de hallar una identidad global y esencial, que defina a Canadá como país. Siempre queda algún resquicio, algún "velo" que impide llegar a desvelar todo su misterio, a descubrir o exteriorizar su desnudez. Por eso, MacEwen insiste en que se deben quemar todos los

[35]Este poema lo citamos ya en el apartado 2.2 para hablar del proceso continuo de exploración necesario para analizar la obra de MacEwen; una lectura totalmente complementaria a ésta otra que ofrecemos aquí. Nuevamente la identidad personal y nacional se unen.

mapas y comenzar de nuevo[36]. No obstante, es precisamente este misterio de la Tierra el que establece la diferencia, el que marca su individualidad, el que produce su indiscutible atractivo y llama una y otra vez a iniciar una nueva exploración. Idea que queda, asimismo, realzada por la estructura circular del poema:

THE DISCOVERY

do not imagine that the exploration
ends, that she has yielded all her mystery
or that the map you hold
cancels further discovery

I tell you her uncovering takes years,
takes centuries, and when you find her naked
look again,
admit there is something else you cannot name,
a veil, a coating just above the flesh
which you cannot remove by your mere wish

when you see the land naked, look again
(burn your maps, that is not what I mean),
I mean the moment when it seems most plain
is the moment when you must begin again (*SM* 30)

[36]La exploración parece "compulsery", como apunta Atwood en su obra *Survival* (1972:116) "you must begin again", escribe MacEwen, pero también infinita. Así Atwood aclara: "you *can't* find anything or get anywhere permanent. Of course this may be interpreted as a general this-is-what-life-is-like poem, but...it is also very Canadian" (1972: 116).

El descubrimiento de la Tierra (al que MacEwen se refiere en este poema) parece insistir no sólo en lograr percibir al país en toda su autenticidad y complejidad reales, sino también en alcanzar esa otra visión mitológica –y también auténtica– que se encuentra en su interior a la que MacEwen se refiere como "Kanada". La impenetrabilidad del paisaje invita a una lucha constante contra la familiaridad y el análisis superficial, presente también en otros poemas, como por ejemplo en "Poems in Braille" (*BB* 4). Finalmente, para MacEwen descubrir la Tierra es descubrirse a sí misma; desvelar el misterio de la condición humana, lo cual resulta una empresa prácticamente inefable. Observamos, por tanto, como en otros muchos poemas ya analizados, el efecto espejo del microcosmos y el macrocosmos.

"The Portage" (*SM* 32-33) habla también de la imposibilidad de llegar, de encontrar lo ansiado, ahora en un contexto canadiense más específico. Es decir, la búsqueda, "the quest myth" adquiere ahora una dimensión histórica. Encontramos, por ejemplo, referencias a los indios, a las canoas, a la exploración de una nueva tierra. Al comienzo del poema advertimos que los exploradores son también exploradores del *sí-mismo* y al igual que en "Dark Pines Under Water" (*SM* 50), analizado en el capítulo anterior, su travesía se refleja en una tierra desconocida:

THE PORTAGE

We have travelled far with ourselves
and our names have lengthened:
        we have carried ourselves

on our backs, like canoes
in a strange portage, over trails,
insinuating leaves
and trees dethroned like kings,
        from water-route to
        water-route
seeking the edge, the end,
the coastlines of this land. (*SM* 31)

Cuando el otoño comienza a dejar caer las hojas de los árboles y a anunciar un cercano invierno, el explorador no entiende el por qué ha querido conquistar esa tierra extraña y hostil, aunque bella, ni entiende tampoco el lenguaje de la naturaleza que, a través de los tambores indios, se pregunta "why we have come". De esta forma, termina el poema con la sensación de ir a la deriva, sin saber si regresar o permanecer:

Now under a numb sky, sombre
cumuli weigh us down;
the trees are combed for winter
and bears' tongues have melted
and the honey;
        there is a lourd
suggestion of thunder;
subtle drums under
the candid hands of Indians
are trying to tell us
why we have come.

But now we fear movement
and now we dread stillness;
we suspect it was the land
that always moved, not our ships;
we are in sympathy with the fallen
trees; we cannot relate
the causes of our grief.
We can no more carry
our boats our selves
over these insinuating trails. (*SM* 31-32)

La división artificial entre "our" y "selves", en el penúltimo verso, parece indicar que la conjunción entre principios opuestos no va a ser posible. La idea está, además, realzada por la identificación entre "our boats" y "our selves", los cuales "we can no more carry". Este sentido de pérdida (que encontramos en los últimos versos) pesa más que cualquier otro logro alcanzado a lo largo del poema. Aunque, como comenta Bartley, "the travellers are consoled by their new awareness of themselves" (1983: 62), es decir, la exploración se ha detenido sin conseguirse lo que se buscaba, pero hay un camino ya recorrido, que hará más fácil y llevadera la próxima búsqueda.

"Night on Gull Lake" (*SM* 33-34) muestra una escena más concreta y realista, pero con un desenlace igualmente evasivo. En este caso, los exploradores llegan a una isla, pero esta vez y de forma significativa, en un transporte que no les pertenece, " a borrowed boat", como leemos en la primera estrofa. La isla representa un mundo ideal de realización

personal, "small as a wish". Al llegar a ella se preguntan si otros anteriormente ya le habrían puesto nombre o si, por el contrario, son ellos los primeros en alcanzarla. Este interés en nombrarla refuerza, por un lado, el paralelismo creativo entre lo que se cuenta y el poema en sí mismo, por otro, resume la ambición del ser humano por conquistar y poseer lo que otros no poseen; en definitiva, la sed insaciable del hombre por el poder:

NIGHT ON GULL LAKE

One island
small as a wish invited us

and the lip of our borrowed boat
scraped it like a kiss;
        our first thought was:
how many travellers before us
had claimed it, given it
a name? Or could we be
the first? Why
        did it matter so much? (*SM* 33)

Sin embargo, pronto comienzan a aparecer imágenes que hablan de la inefabilidad de la naturaleza. El paisaje es demasiado poderoso para ser conquistado. Los versos reflejan la irracionalidad y el comportamiento absurdo del ser humano, que, arrastrado por su instinto de poder, intenta descubrir la esencia de la naturaleza y, también, de la realidad. Se lanzan, así, a la búsqueda de "ausencias", en lugar de "presencias", y sólo encuentran "the

sinuous absence/of a snake in the grass", como escribe MacEwen al comienzo de la segunda estrofa. Pues, la naturaleza no sabe de moralidad ni de ética. Descubren entonces, desconcertados, que no hay nada que robar en la isla. Su "barco prestado" se convierte incluso en "unpiratable":

> Feathers and feathers fell
> or so it seemed, from high
> invisible gulls; our unpiratable
> ship was moored to a twig;
> there was nothing to steal
> from it or the island. By night
> the meagre tree held a star
> in its fingers; we searched
>
> for absences, and found at last
> the sinuous absence
> of a snake in the grass. (*SM* 33)

En la tercera estrofa, los exploradores quedan totalmente satisfechos, al lograr hacer fuego "robando" ramas de un árbol y refugiarse así de la larga noche de frío. Interpretan este ejemplo de supervivencia como un acto más de conquista. No obstante, el final del poema demuestra que no ha sido así. Lo que han encontrado en su búsqueda no ha sido más que un puñado de guijarros que guardan en su bolsillo, y que saben que tarde o temprano tirarán. El poema termina, pues, de forma desconcertante, expresando precisamente la imposibilidad

de descubrir algo. Cuando se alejan de la isla y miran hacia atrás, para verla por última vez, ésta ya ha desaparecido en la niebla:

It was so simple, yet
it was not. What
        did we want?
We waited so long for morning
through the night of rain
which pinned us shivering against
a single rock,
and danced for joy before the dawn
when we made a miracle of fire from
some damp, protesting branches
that cracked as we stole them
        from the tree;
it was decided victory.

When we took off over
the shallow waves next day
        our pockets were full
of pebbles that we knew
we'd throw away.
and when we turned around

to see the island
one last time, it was lost
in fog and it
had never quite been found. (*SM* 34)

El poema combina, por tanto, el mito del Edén –en el que Adán nombra arbitrariamente las criaturas y los objetos materiales de su entorno –con la historia de Robinson Crusoe, que regresa a una naturaleza primitiva alejada de la civilización. Pero como en otros muchos casos, MacEwen hace una revisión del mito antiguo. Así desnuda el mito del Edén de cualquier trasfondo moral. De esta forma parece expresar que el mal asociado con el pecado original no surge de la naturaleza sino directamente de la mente del hombre. Es decir, se trata más bien de una proyección humana. El poema finaliza pues con la imposibilidad de desvelar cualquier secreto que la isla guarde en su interior.

En un relato posterior en el tiempo, en "Kingsmere", perteneciente a la colección *Noman* (1972: 52-54), MacEwen insiste en que los canadienses deben entregarse a lo desconocido del paisaje para encontrar una identidad propia[37], pero sin ningún ánimo de conquista. "Kingsmere" es la pieza clave de este puzzle de símbolos que es *Noman*. Ocupa un lugar central en la colección, no sólo por la importancia que tiene en cuanto a su

[37]Idea que también encontramos en su poema "The Caravan" (*BB* 51). En él, MacEwen se dirige a su musa para pedirle que la anteceda en su conquista del paisaje, sin dejarse hundir por su inmensidad, sin dejarse perder en la oscuridad de la noche: "precede me into this elusive country,/travel the tracks of my old laughter,/tame this landscape, and I will follow after–/yet do not let this desert inherit you,/absorb your caravan into sand-/...my caravan falters, stops and starts,/ its tracks upon the sand are arabesque;/this night is a dream of jackals/and disorient, I cannot decide which turn is best,/so I circle, so I dance-/(precede me into this elusive country)/always this place, this latitude escapes me" (*BB* 51). Una vez que su musa, es decir, su imaginación, haya tomado "posesión" del paisaje, entregándose a él sin ningún prejuicio, pero siempre recordando el viaje de vuelta, la escritora, como veremos más adelante, será capaz de encontrar, sin titubeos, el camino que la lleve a conocer su país.

contenido, sino también por su ubicación. Precedida y seguida por cuatro historias[38], representa el símbolo unificador del arco. Kingsmere es un lugar histórico y también de la imaginación; el lugar donde William Layon MacKenzie King (1874-1950), el excéntrico primer ministro de Canadá, vivió junto a su perro –el cual creía era la reencarnación directa de su difunta madre. Margaret Atwood describe este lugar como "a sort of time-travel place" (1977: 116). Éste es precisamente el sentido que MacEwen quiere darle: una especie de pasadizo entre lo pasado y lo futuro. MacKenzie King importó ruinas de Grecia y las colocó junto a los árboles de su jardín, creando así un efecto de dislocación y contraste con el paisaje natural:

> This stone on stone, this reconstruction of a past that was never yours, this synthetic history. Only the furtive trees are real; they are the backdrop for an abandoned Greek theatre where the central paradoxes of man were once performed by actors wearing grotesque masks....Here there is a tension between past and future, a tension so real it's almost tangible; it lives in the stone; it crackles like electricity among the leaves (*N* 54).

En el centro de Kingsmere hay un arco que invita a su paso. El hacerlo, supone la destrucción de un pasado ajeno y la entrada a un futuro incierto. Atravesarlo implica

[38]De nuevo podemos observar la presencia del número cuatro como símbolo de la totalidad.

liberarse de ataduras, de influencias prestadas[39] y adentrarse en el misterio del bosque:

> *There beyond the art, is the forest*. There is the naked, ancient door. You have only to pass under the arch to be free, to be away from this place, but you watch the arch and grow afraid, for the arch is watching you....And all the trees are silently screaming (*N* 54, énfasis en el original).

Los cuatro relatos que preceden a "Kingsmere" representan un acercamiento hacia ese arco y a lo que simboliza: lo desconocido. Los cuatro siguientes, "The Second Coming of Julian the Magician" (*N* 55-75) "Snow"(*N* 76-80) y las dos partes de "Noman"(*N* 83-120) sugieren las condiciones que supone pasar a través del arco y las recompensas que dicho acto lleva consigo: destrucción, muerte y renacimiento.

El tema de la reconciliación de los opuestos (anunciado en "Kingsmere") es representado de forma más clara en "Snow", relato en el que un joven mediterráneo llamado Grigori decide unir el calor de su cuerpo con el frío canadiense. La nieve es para él un manto blanco de belleza, un símbolo divino y de creación. Su amiga le acompaña en sus sueños, aunque no con el mismo entusiasmo pues ella sí es canadiense. Juntos "pintan" nuevos

[39]Debido al notable fenómeno de inmigración que ha sufrido y sufre el país, los canadienses se han enfrentado siempre a un pasado confuso. No han sufrido tampoco grandes revoluciones sociales, como la Guerra Civil Americana, que contribuyeran a la formación de una identidad nacional. Estas "dificultades" han afectado de manera significativa a sus habitantes y provocó, especialmente antes de la década de los sesenta, que se buscaran modelos en el exterior. Así tanto Inglaterra como Estados Unidos se convierten en prototipos modélicos para Canadá; principalmente éste último. El cine, la televisión y la radio estuvieron, al menos durante un tiempo, dirigidos y monopolizados por los Estados Unidos. Ante esta situación, los canadienses se mostraban pasivos y conformistas, y preferían lo "americano" a cualquier imagen o mensaje de carácter nacional.

paisajes sobre la nieve, como si se tratase de un lienzo vacío esperando a ser descubierto y plagado de nuevas sensaciones, experiencias y mitos. De esta forma, MacEwen intenta dar una visión mucho más positiva –aunque también fantástica – sobre las terribles condiciones climáticas de Canadá, que han ocupado un lugar predominante en la imaginación canadiense desde sus comienzos. Sin embargo, para Grigori, estas representaciones superficiales sobre la nieve no son suficientes. Él desea conectar de forma más profunda con el frío. No quiere sentirlo, sino que el frío lo *sienta* a él. En una noche de tormenta va a un parque, se desnuda y sacrifica su cuerpo al frío, convirtiéndose así en la obra perfecta. Grigori consigue, pues, su objetivo, aunque sólo cuando sucumbe a la muerte. Su cuerpo –tal y como vemos en la mística cristiana –es la celda que impide que la unión con esa realidad espiritual, la nieve, se complete. Éste es el precio que paga al cruzar el umbral entre el mundo real y el mundo de los sueños, un mensaje que MacEwen también refleja en su segunda novela, *King of Egypt, King of Dreams* (1971).

La inmensidad y el poder de la naturaleza han imperado sobre la imaginación y el arte canadiense desde el principio de los tiempos, impresionando directamente la mente sobre el ánimo del artista. El sentimiento general, durante mucho tiempo, era que se trataba de una naturaleza demasiado imperiosa para que pudiera dominarse. Consecuentemente, el canadiense mostraba una reacción ambigua hacia ésta. Admiración, por un lado, ante su belleza, e impotencia, por otro, ante su poder. En 1977, sin embargo, David Staines

describía cómo tanto el escritor como el artista canadienses han ido paulatinamente aceptando las duras condiciones del clima y la desolación del paisaje, como elementos definitorios de su entorno:

> For so long Canadians had struggled with the inmense and often hostile nature which confronted them everywhere. Now they would find their literary home in the immediate land around them....And the local seemed the only way for the Canadian to obtain a tenable position in his land. Working with his own familiar region within Canada, the artist explored more easily the universal truths of which art and life are made (1977:11).

Es importante, no obstante, citar la aclaración que Frye hace sobre la enorme influencia que la naturaleza ha tenido y tiene sobre los canadienses. La tierra permanece independiente de la mano del hombre, por más que éste intente dominarla y poseerla:

> Everywhere we turn in Canadian literature and painting, we are haunted by the natural world and even the most sophisticated Canadian artists can hardly keep something very primitive and archaic out of their imaginations. This sense is not that of the possession of the land, but precisely the absence of possession, a feeling that here is a nature that man has polluted and imprisoned and violated but has never really lived with (1982: 66).

Debido al clima y a la geografía, Canadá ha sido un país cuya imaginación ha estado limitada por una frontera real y ficticia que la circunda y que MacEwen, como vimos,

representa a través del símbolo del arco en "Kingsmere". Cualquier parte de Canadá se halla apresada por su propia geografía. MacEwen propone traspasar esas fronteras a través de la aceptación de la naturaleza y también de la creación de nuevos mitos. Así, al igual que en Margaret Atwood's *Surfacing* y Marian Engel's *Bear* MacEwen sustituye la contaminación de las ciudades y del mundo civilizado por la identificación total con la naturaleza.

En el relato que da título a toda esta colección, "Noman", que a su vez se divide en "The Book of Jubelas" (83-102) y "The Book of Kali" (103-120) nos encontramos con la misma historia relatada por narradores diferentes, que dan su propia versión de los mismos acontecimientos. Ambos reflexionan sobre hechos pasados, lo que hace que descubramos que todos los personajes masculinos de relatos anteriores son proyecciones diferentes de *Noman*, pero con nombres diversos, en diferentes momentos de la vida o incluso con una apariencia física totalmente distinta, pero, al fin y al cabo, con la misma esencia canadiense. Se trata, una vez más, de su musa masculina ataviada de múltiples máscaras. Noman es *nadie* y *todos,* al mismo tiempo, como muy bien explica Atwood:

> Noman is the magician as Kanadian, his name, in addition to being Ulysses's pseudonym is probably intended to symbolize the famous Kanadian identity crisis....With his thousand possible identities and his refusal to choose one, he sets himself up (or is set up by his author) as Kanada incarnate (1977: 112).

Una noche en que Noman y Kali regresan a Kingsmere, éste se dispone a cruzar el

arco, invitando a todos los que lo deseen a seguirle. Dejan atrás una existencia sintética y artificial, para adentrarse en la autenticidad del bosque:

> "Coming Kali?" he asked again, and when I didn't answer he went on farther into the spooky greyness nearer and nearer the arch. I half rose to follow him, but just then a sudden flash of lightning lit up the field and froze the terrible door in violent relief. "Noman, what are we *doing* here?" I cried. "Whose past have we stolen? Into whose future are we moving?" And he (swiftly removing his clothes) called back to me–"Why, our own, of course!" And blithely stepped, stark naked, through the arch (*N* 120).

Así termina *Noman*. Y es difícil, si no imposible, llegar a este punto y no ver a este héroe en retrospectiva. Al igual que Ulises, Noman es un extranjero sin identidad propia, sin pasado ni nación, como él mismo nos refiere en varias ocasiones. Es también Mercurio y *polytropos,* capaz de transformar su apariencia e identidad si las circunstancias así lo requiriesen. Y es precisamente esta capacidad de transmutación y metamorfosis la que permite que estos personajes descubran y perciban distintos niveles de realidad. Para ellos, nuevamente al igual que para Ulises, existe también un camino de regreso, una nueva vuelta de espiral que surge de lo ya apre(he)ndido, para seguir avanzando hacia nuevos caminos. Tanto si leemos esta colección de relatos como búsqueda y evolución del *yo*, como si la leemos como alternativa literaria a la crisis de identidad canadiense, ambas lecturas –la simbólica y la nacionalista –son simultáneamente compatibles, igual que ocurría en el poema

anteriormente analizado, "Finally Left in the Landscape" (*BB* 52). La magia y la historia, el mito y la realidad, son los instrumentos utilizados por MacEwen para presentarnos una cosmovisión personal y cultural, espiritual y social.

Noman's Land (1985) comienza al otro lado del arco, en el bosque, con un relato titulado "The Loneliest Country in the World" (9-25) en el que Noman intenta descubrir la *terra incognita* que es ahora Canadá, en su nueva percepción. Noman se encuentra, pues, en un Edén, desnudo y sin memoria, intentando comenzar una vida totalmente nueva sin referente alguno. Al encontrarse de nuevo con Kali, a la que obviamente no recuerda, éste le pide información sobre el país en el que se encuentra. La respuesta de Kali resume el objetivo que se propone MacEwen en esta colección:

> "Is there anything you can tell me about this country that I should know now, before I set out? It doesn't seem quite real to me."
>
> "No to anyone!" she laughed. "Nor will it ever, until we look inside of what's real to discover what's *real*. The dark myths of the forest. And it won't settle into time, into history, until we know it well enough to make fiction of it, to play with it. Until we take it so seriously we can stop taking it seriously. There is another country, you know, and it's inside this one" (*NL* 16).

Como explorador del inconsciente, el escritor tiene la capacidad de dotar de nueva vida a la Tierra, integrando así el problema de identidad en su interior y buscando la solución

a través de su imaginación. Pues, como apunta Tom Marshall, "The individual discovery of the universe is also the creation of the universe" (1979: 151). MacEwen tardó mucho tiempo en terminar de escribir *Noman's Land* (desde 1977 a 1985, fecha en que se publicó). Al intentar encontrar una respuesta literaria a la crisis de identidad nacional, ella, como canadiense debía involucrarse directamente en esta misma búsqueda. De esta forma encontramos, junto con la historia *creada*, la historia *recordada*; la ficción junto a exposiciones precisas de sus propias vivencias a lo largo de toda su vida, especialmente en la voz de Kali, el personaje femenino de la colección, que a su vez alude a la esposa temible de Shiva: diosa de la creación y la destrucción. Kali actúa no sólo como *alter ego* de la escritora, sino también como la proyección de su *sombra* y la equivalente a Lilith; un mito que ya hemos descrito y que MacEwen había evocado en obras poéticas anteriores.

Una de las dificultades con las que la escritora había lidiado a lo largo de los años para finalizar este libro era precisamente la de hallar un final (Véase Sullivan, 1995: 335-337). La única conclusión posible era que el personaje principal, Noman, recuperara su memoria encontrándose a sí mismo. Para ello, la escritora aplica la simbología del Agua, (que ya explicamos en el capítulo cuarto) la que, como vimos, está relacionada con el elemento Tierra; retorna, pues, a la madre para volver a nacer. Noman decide atravesar el Lago Ontario nadando. Este Lago actúa casi como espectador, como observador de lo que le sucede a los personajes de la colección. Es el telón de fondo, una figura apenas

perceptible, pero lo suficientemente presente como para alterar sutilmente la acción de los personajes: "the soft lisp of the lake articulating something which lay at the edge of their understanding", escribe MacEwen en un momento de este relato (*NL* 135). Durante las doce horas en que transcurre el maratón y también durante la noche, desde el Río Niágara hasta el Puerto de Toronto, Noman atraviesa un estado de absoluta soledad y se debate entre la vida y la muerte. Cuando está a punto de rendirse y sucumbir, el Lago lo devuelve a la Tierra:

> The first time he went down he was looking for his name. Somewhere at the bottom of the lake was his lost name, his drowned self. He sank into the awful world of water, only to discover that his body bobbed up again....The second time he went down to explore the spaces between life and death, to find what lay there in the self, in that other country. *Take me to the absolute depths,* he prayed*, let me give over at last. Let me offer it all up to the black water*...But his lungs betrayed him, forcing him to the surface...Could it be so incredibly *difficult* to die?....What a colossal iron*y* –he couldn't die now when he tried, he who had 'died' so many times in the past....He knew that he was immortal; he knew it with absolute certainty. He had always been here, and always would be (*NL* 135, énfasis en el original).

Al salir del Agua, Noman no sabe distinguir dónde termina su cuerpo y dónde empieza la Tierra. Es la imagen que anteriormente comentamos y que MacEwen expresa en "Finally Left in the Landscape"(*BB* 52) el danzarín y el paisaje constituyen ahora un todo

inseparable: "...when his fingers reached out and touched the land. He didn't know where his fingers ended and the land began. He was an explorer who had discovered a new country[40]". Finalmente, cuando los periodistas le preguntan la causa por la cual decidió emprender esta aventura que casi le lleva a la muerte, Noman responde: "It was the only way I knew to come home" (*NL* 137). Tanto en *Noman* como en *Noman's Land,* las tipologías culturales y mitológicas son revividas por la memoria y la imaginación, enfrentadas así a nuevas cosmologías, que anuncian la persistencia del mito y cuya representación es, muchas veces, más poderosa que la lógica de lo narrado. Así, MacEwen demuestra (en estas dos colecciones de relatos y también en sus poemas) que "no hay más realidad", como apunta Naranjo, "que la que construimos con nuestra percepción" (2001: 160).

La literatura ha sido, sin duda, una de las armas más poderosas que Canadá ha poseído para enfrentarse a esa crisis de identidad que tanto tiempo ha perseguido a los canadienses, y ha sido también, lógicamente, uno de los pasos necesarios para la adquisición de una cultura propia. A partir de 1960, los escritores comienzan a adquirir una seguridad y confianza que antes no habían experimentado. Así, en 1982, la visión de Northrop Frye sobre Canadá era completamente diferente de aquélla mostrada en años anteriores (55).

[40]Al igual que Noman, el objetivo de MacEwen como escritora, como ella misma confiesa, es, pues, descubrir "the real, unexplored country which lies *within* the country we think we have conquered" (Potvin, 1991: 18).

Atrás había quedado la "garrison mentality" y en su lugar los escritores se adentraban en su propio paisaje, con el fin de adquirir su verdadera esencia como canadienses: "Modern Canadian writers have abandoned...the garrison of an exclusive culture and go into the wilderness, where they experience, not a greater sense of alienation, but, a greater sense of vitality and community" (Jones, 1970: 136)[41].

[41]Para un estudio sobre cómo el concepto de identidad canadiense ha evolucionado desde un punto de vista político, social y cultural desde sus comienzos como nación hasta la más reciente actualidad véase Bennett (2002: 13-30).

CAPÍTULO 7

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

En su obra *Adam's Alphabet* (Atwood y Callaghan, 1993), un conjunto de poemas inspirados en el Salmo 119, escritos cuando tenía menos de veinte años, MacEwen muestra su fascinación por el alfabeto hebreo y su vinculación con la Cábala. Le atrae especialmente el rico sistema de asociaciones de su lenguaje y el hecho de que los antiguos hebreos sostengan que el mundo ha sido creado por las veintidós letras de su alfabeto. Estas veintidós letras, cuya dos cifras suman cuatro, se condensan en el tetragrámaton o nombre secreto de Dios: "YHVH". Cada una de ellas, además, se corresponde a uno de los cuatro elementos de los que, según observamos en las antiguas cosmologías, surge toda la Creación. De esta forma, "Y" equivaldría al Fuego, "H" al Agua, "V"al Aire y "H" a la Tierra. El número cuatro, además, es el número que retorna a la Unidad y es, por tanto, el número de lo sagrado. A partir de esta idea MacEwen va a crear , a lo largo de su carrera, toda una simbología cosmológica en torno a los cuatro elementos, en un intento de aprehender la conciencia divina y el misterio de la existencia. El lenguaje poético se convierte, entonces, en Logos, en el medio de comunicación del ser con Dios.

CONCLUSIONES

MacEwen percibe la poesía como una herramienta de autoexploración de la que obtiene un aprendizaje personal, que surge del proceso poético y no del poema en sí mismo. Sobre todo al comienzo de su carrera, la poesía es el instrumento que le ayuda a ordenar y controlar la realidad. Dedicó más de veinte años a la formación de un mito que surge en gran medida del conjunto variopinto de sus fuentes de inspiración: el gnosticismo, la psicología analítica de Jung, el mundo onírico, la mitología, el Tarot, la Cábala, Jacob Böhme, la Biblia, y especialmente, la alquimia. El punto de interrelación entre todas ellas está en un énfasis en la exploración interna del ser. Del gnosticismo, como hemos visto, destaca el concepto de salvación, solamente adquirido a través de la liberación de los lazos del tiempo y, por tanto, de la carne, así como la percepción del lenguaje como medio de revelación. De la psicología junguiana, toma el autoconocimiento obtenido a través del proceso de *individuación,* que lleva a cabo mediante la aceptación e integración de los arquetipos de la *sombra* y el *animus* y que la dirigen paulatinamente a la obtención del *sí-mismo* o arquetipo de totalidad. De la alquimia, finalmente, surge su parte psicológica, es decir, la evolución espiritual adquirida por medio de la introspección. El resto de sus fuentes: la Cábala, la numerología, el Tarot, la Biblia y Jacob Böhme aparecen integradas en las anteriormente expuestas, especialmente, en la psicología de Jung. La multiplicidad y variedad de arquetipos que surgen en la obra de MacEwen a partir de la utilización de estas fuentes actúan, pues, como piezas de un rompecabezas que, unidas, comprenden la totalidad del hombre. Este estado de totalidad espiritual no puede ser alcanzado si antes no se produce la unión entre los principios binarios

de la existencia, la *coniunctio oppositorum* promulgada por los alquimistas. MacEwen, consecuentemente, basa su obra en la definición de una estructura dualista del cosmos, haciendo uso de la filosofía hermética y estableciendo parejas de opuestos entre la mente y el cuerpo, el espíritu y la materia, el sol y la luna, etcétera.

Al igual que otros escritores canadienses tales como Frye, Davies, Reaney y Macpherson, MacEwen se ocupa de la conexión existente entre la vida y el mito, sobre todo desde un punto de vista mágico y antropológico. La diferencia entre estos y MacEwen, sin embargo, es que el mito en MacEwen no tiene un fin lírico y ornamental, como ocurre en el caso de los anteriores, sino que forma parte de la estrategia utilizada por la escritora para alcanzar unos fines espirituales y de evolución personal específicos. El mito es, pues, una herramienta simbólica que MacEwen traslada al mundo real, al mundo de los sentidos para adquirir una nueva y más completa percepción de la realidad. La continua "encarnación de lo mitológico en lo mundano" es, según la opinión de Davey (1974: 178) una de las mayores contribuciones que la escritora ha hecho al mundo de las letras canadienses y esto, junto con la aplicación original de sus fuentes de inspiración proporciona a su obra una voz totalmente distintiva e individual en la literatura de su país.

La poesía de MacEwen es una poesía críptica en el lenguaje, oscura en la presentación de las imágenes, aunque, bien es verdad, podemos observar un cambio notable a medida que avanza su carrera, siendo sus últimos poemas mucho más accesibles que los primeros. En todo caso, el manejo y conocimiento de sus fuentes de inspiración

proporcionan al lector la clave para encontrar sentido a sus palabras. La exuberancia de sus imágenes es siempre sugerente y atractiva, lo cual ha provocado que críticas desfavorables sobre su poesía vayan a menudo acompañadas de grandes muestras de admiración. Su lenguaje poético se caracteriza por la continua mezcla de registros lingüísticos diferentes que van del uso más coloquial al uso más formal del lenguaje. MacEwen, además, logra que el verso libre adquiera un poder evocador y a la vez cotidiano. Por otro lado, el uso reiterado de aliteraciones y repeticiones lingüísticas proporcionan a su poesía un ritmo propio, que a su vez realza el significado simbólico del proceso cíclico. La circularidad de sus poemas, el uso casi exclusivo de las minúsculas y la creación de un sistema metafórico personal hacen que un poema de MacEwen sea "inmediatamente reconocido como tal" (Dietz, 1987: 123). Su lenguaje es, además, siempre evocador de un mundo antiguo y sagrado. De esta forma, encontramos con frecuencia en su poesía palabras como *arcane, demonic, magic, unspeakable, alphabet, dreamlike, mysterious, unknown.* Gira, asimismo, en torno a las polaridades de la creación y la destrucción, del día y la noche y en general refleja todas las paradojas presentes en la alquimia y el gnosticismo. Estas polaridades, además, son aplicadas por MacEwen al terreno de la psicología, es decir, al consciente y el inconsciente de la psique humana.

Bachelard (Trione, 1989: 36) hace una distinción entre la "imaginación formal"– aquélla que se detiene ante lo pintoresco y novedoso, y la "imaginación material" cuya función es excavar en el fondo del Ser para hallar lo primitivo y eterno. En su intento de

descubrir el origen de este segundo tipo de imaginación, en el que, como hemos visto, se basa toda su filosofía, regresa a las cosmologías antiguas que parten de la ley de los cuatro elementos. Éste nos ha parecido, por tanto, el método más aplicable para analizar la poesía de MacEwen, tendiendo en cuenta también que Bachelard parte de la psicología junguiana para desarrollar sus teorías.

El Fuego es el arquetipo más frecuente en la obra de esta escritora. Bachelard le concede igualmente un papel singular, pues constituye, en su opinión, el primer momento de la poética de la ensoñación, del que parten el resto de los "momentos" que conforman el universo imaginario. A través de la imagen arquetípica del Sol, MacEwen expresa el devenir cíclico y el proceso de creación y destrucción, y por tanto, eterna renovación, a la que se ve sometida toda manifestación de la existencia. Dentro de lo que hemos considerado "arquetipos del eterno retorno", encontramos, junto con el Sol, a la imagen del Bárbaro, desarrollada especialmente en su obra *A Breakfast for Barbarians*. MacEwen provee a todos sus símbolos de un significado ambivalente. Así, el Bárbaro alude por una parte al hombre materialista de la sociedad de hoy, hambriento de poder y, por otro, al alma primitiva que siente la necesidad y el ansia de recuperar la sacralidad del pasado. Ambos significados están relacionado con la metáfora del "apetito" que la escritora desarrolla en esta misma colección. Dentro de este primer grupo de arquetipos analizamos también el símbolo de la Mano. Con él MacEwen, siguiendo la tradición bíblica, alude a la Creación del Universo. La Mano simboliza la manifestación y el poder divinos, que ella desea recibir para

crear un mundo propio.

La poesía de MacEwen es una "Poética del Fénix" en el sentido en que es pájaro de fuego, que muere y renace constantemente. Además, igual que el fénix retorna a su nido de cenizas para renacer, la escritora se refugia y sumerge en el mundo físico del pensamiento y las ideas cuando está carente de inspiración. Este mito le permite expresar la trascendencia del arte y también la dificultad que encuentra para verbalizar lo inefable. La escritora insiste en ponerle nombre, pues el nombre da la esencia a la cosa nombrada. Nombrar a Dios equivaldría a conocer lo que no se conoce y a dominar lo que no se domina. De esta forma, la escritora muestra el poder creador y apremiante de la palabra o *Logos*. En relación también con el arquetipo del Sol, MacEwen recrea el mito de Ícaro para describir el objetivo final de su poesía: alcanzar la luz espiritual. Sin embargo, el temor a la caída la invade constantemente. Volar hacia su objetivo equivale a dejarse atrapar por la fuerza inconsciente de su propia poesía, a quedar apresada en sus propias metáforas.

Dentro de la categoría de "arquetipos evolutivos", relacionados también con el Fuego, hemos analizado dos arcanos del Tarot de gran importancia en la poesía de MacEwen: el Mago y la Rueda. El primero actúa como metáfora del poeta que posee la habilidad de crear nuevas realidades. El segundo expresa el devenir cíclico, un proceso en continuo desarrollo de cuyo movimiento nace toda naturaleza. Esta idea, como hemos visto, no sólo la encontramos en la simbología de este arcano sino también en las teorías de Jacob Böhme y en la alquimia. Del continuo rodar surgen formas y más formas que se dirigen

imperceptiblemente a un clímax, el cual garantiza el encuentro eventual de un paraíso terrenal, sólo hallado cuando la Rueda se detiene. La obtención de la *gnosis* implica la liberación espiritual. El gnosticismo se define entonces como un intento de conocerse a sí mismo mediante la autoexploración. Los gnósticos anhelan detener el ciclo del tiempo para que esa liberación tenga lugar. De esta forma, MacEwen crea a menudo personajes que se encuentran prisioneros, no sólo en el mundo, sino también en su propio cuerpo. Todos ellos son derivaciones del primer arcano del Tarot: el Mago. Para llegar a este conocimiento o *gnosis* se debe empezar por percibir la realidad con nuevos ojos. MacEwen propone un nuevo acercamiento a la realidad, en el que exista una lucha constante contra la familiaridad. Crea así nuevos alfabetos con los que explora su entorno y que a menudo representa mediante la imagen del *braille*.

Bachelard (Trione, 1989: 81) sostiene que todo psicoanálisis del Fuego debe describir el proceso de sexualización: la unión entre la materia y el espíritu. Todos los poemas que MacEwen dedica a su musa muestran este proceso a través de la fusión constante entre misticismo y sensualidad. En ellos, la musa es la representación del *animus*, o lado masculino de la escritora.

El arquetipo del Agua en la poesía de MacEwen trasciende lo geográfico y ornamental. Ya sea en forma de lago, de río o de mar, el Agua actúa como fuente de introspección donde la escritora se mira para ver reflejado su *yo* más profundo, reviviendo de esta forma el mito de Narciso. Al igual que el Fuego, el Agua es destructora y creadora

a la vez. Representa, pues, tanto la muerte como el renacer. Es, por un lado, un universo mudo teñido de dolor y soledad y, por otro, el Agua primordial alquímica que guarda en su interior tesoros que esperan a ser descubiertos. El Agua es de esta forma un paisaje prismático que al ser expresado en palabras por MacEwen se convierte en fuente de permutación, rica y continua, como su visión de la realidad. El Agua, en definitiva, es el elemento de las mezclas en esta autora. De ahí que la mayoría de sus poemas "acuáticos" estén inspirados en la alquimia. El Pez es una de las imágenes arquetípicas más frecuentes que MacEwen desarrolla en relación a este elemento. Simboliza tanto la figura del poeta como el estado espiritual que la escritora desea alcanzar, es decir, MacEwen alude a la simbología cristiana en la que el Pez es un símbolo de Cristo. El Agua representa también lo femenino y fecundo. Es la Gran Madre o matriz de la que surge toda la naturaleza. MacEwen escenifica esta idea a través del mito cosmológico de Tiamat y Marduk, aunque introduce algunos cambios con respecto al mito original. En lugar de monstruo marino o Leviatán, *Tiamat*, o la representación del caos primordial, adquiere en su poesía la forma de una mujer, que al unirse con su opuesto favorece el nacimiento del Orden a partir del Caos. Este mito alquímico permite a la escritora establecer las diferencias entre el alma primitiva y el alma contemporánea, que vive en una sociedad fragmentaria sin saber cómo escapar de ella .

El Mar es en la psicología junguiana el símbolo del inconsciente por excelencia. MacEwen adopta este mismo significado simbólico del Mar en su poesía y lo relaciona con

la figura de Mercurio. Desarrolla así una rica simbología alquímica en la que su musa actúa como *logos spermatikos* y mediador, que asiste a la autora en su búsqueda y exploración espiritual. Como ocurre con el resto de sus símbolos, Mercurio encierra en sí mismo el misterio de la paradoja. Es una imagen arquetípica de doble naturaleza, un dios hermafrodita hecho de Agua y Fuego: los dos elementos contrarios por excelencia. La búsqueda espiritual es representada por MacEwen como un viaje marítimo que culmina en la inmersión. Sumergirse en el Agua equivale a retornar a la madre para volver a nacer, atravesando antes una muerte simbólica. La inmersión en el Agua es, pues, regeneradora puesto que conlleva un renacimiento. Se trata, en términos psicológicos, de establecer una comunicación directa con el inconsciente, sin permitir que éste te absorba. A través de esta "psicología del espejo" (Bachelard, 1973: 42) MacEwen revive, de forma implícita, el mito de Narciso hablándole a su propio Eco. Sin embargo, la escritora no sólo se entrega a la contemplación de su propia imagen, sino que ésta como microcosmos es a su vez reflejo del macrocosmos que es el universo. Si, en relación a la figura de Ícaro, la escritora escenificaba el temor a la caída, en sus poemas sobre el Agua encontramos la imagen del Abismo, para expresar esta misma idea del riesgo, que corre al ser arrastrada por la fuerza de su inconsciente. Una vez que la escritora ha explorado el fondo de ese abismo, es decir, su propio inconsciente, busca la forma de restablecer su *yo,* integrando en su consciente todo lo aprendido durante el viaje. Para ello invoca a Caronte. La Muerte, sin embargo, no es entendida como un fin sino como manantial de vida. MacEwen combina el mito clásico con el significado simbólico y mucho

más positivo del arcano de la Muerte, en el Tarot, creando así una nueva versión. En relación a Caronte la autora utiliza el símbolo de la Luna para representar el lado oculto de la naturaleza. Le atrae también la naturaleza cambiante de este astro que la asemeja tanto a Mercurio. La Luna es, asimismo, sede para la muerte nuevamente en sentido iniciático: Diana y Hécate a la vez. El viaje marítimo termina siempre con el regreso de la autora a la Tierra. Este deseo de exploración surge de su disconformidad con la realidad y del deseo de cubrir el vacío que el mundo circundante no le proporciona.

Aunque el proceso de *individuación* y los arquetipos junguianos ocupan toda la obra de MacEwen, es en los poemas dedicados al Aire en donde podemos observar esta simbología con mayor claridad. Esto no es de extrañar si tenemos en cuenta que el Aire es el elemento del mundo onírico y que la *individuación* se manifiesta especialmente a través de los sueños. Bachelard (1980: 186) incluye este elemento en la imaginación dinámica pues tratándose del Aire el movimiento supera la sustancia. Asimismo, el Aire pertenece a lo que el filósofo francés denomina "psicología ascensional" (1980:20). En ella encontramos las metáforas de altura, elevación, profundidad y caída, todas ellas presentes en la poesía de MacEwen. Bachelard considera que los cuatro elementos actúan como "hormonas" de la imaginación, en cuanto que activan grupos de imágenes en una íntima relación con lo real. De estos cuatro elementos, el Aire ocupa un lugar especial, pues es la "hormona" que permite al individuo "crecer" desde un punto de vista psíquico. Por esta razón, MacEwen relaciona a este elemento con la introspección representada con la imagen del telescopio,

metáfora a su vez del "ojo hierático". Como hemos podido apreciar, tanto la simbología del Agua, como la del Aire, están sujetas al mundo onírico. Ambos arquetipos indican el deseo de introspección y posterior elevación espiritual. Hipnos, el dios del sueño en la mitología griega, expresa en su poesía lo misterioso e inalcanzable, pero lleno de atractivo, fuente de conocimiento a la que el soñador debe rendirse para alcanzar un estado de sublimidad, o elevación espiritual. Dentro del Aire hemos analizado también un grupo de poemas en los que MacEwen se dirige a su musa como *animus*. La musa la asiste continuamente en el proceso poético y en su anhelo de comprender la realidad. El momento del encuentro hace que las realidades de ambos se mezclen y confundan: la vida es entonces sueño, y el sueño deviene, entonces, realidad.

MacEwen representa el arquetipo junguiano de la *sombra* a través del mito de Lilit. La *sombra* simboliza el lado opuesto y oculto del *yo,* que el individuo debe reconocer e integrar en su personalidad. En este sentido, Lilit actúa en su poesía como arquetipo de la mujer malvada o de la Madre Terrible. MacEwen, además, extiende su *sombra* personal a la *sombra* colectiva. Apoya a Jung en la reflexión de que no reconocerla a nivel individual se traduce en hostilidad y violencia a nivel colectivo. Por esta razón, la escritora sostiene (en un cierto número de poemas) que todos somos un tanto responsables de los desastres que ocurren en el mundo. En estos textos, en los que MacEwen utiliza un tono social y de protesta, muestra su desaliento ante el curso que ha tomado la sociedad contemporánea. Describe, así, un proceso alquímico invertido, que también desarrollará en sus poemas sobre

la Tierra.

En lo que hemos denominado "arquetipos ascensionales", analizamos diversos textos sobre la imagen del vuelo. Destacamos entre ellos la imagen arquetípica del jinete. En relación a este símbolo, MacEwen combina la simbología hindú de los *Upanishad,* con la historia relatada en el Apocalipsis. Utiliza, además, la simbología de la cuaternidad en relación a los arquetipos junguianos de la Mujer o *anima*, el Hombre o *animus*, el Anciano, como arquetipo de conocimiento y finalmente el Niño, arquetipo perteneciente al último grado de evolución como imagen del *sí-mismo*. La *sombra*, por otro lado, aparece implícita en cada uno de ellos. El trayecto que recorren estos jinetes es un camino a la perfección en el cual fracasan, al descender a la Tierra. Con esta historia, MacEwen evoca el mito gnóstico en el que el sueño deja de tener el sentido positivo al que hacíamos alusión anteriormente para convertirse en sinónimo de ignorancia y muerte espiritual. Adquirir la *gnosis* equivale, por tanto, a despertar de ese letargo al que el individuo se encuentra sumido en la vida material.

En sus poemas sobre la Tierra, MacEwen se dirige con frecuencia al lector, intentando que tome conciencia de la situación actual. Su objetivo como poeta es despertarlo de ese sueño embriagador y materialista en el que se encuentra, cuando describe con crudeza los aspectos negativos del mundo urbano, tales como la violencia, la pobreza, la polución, etcétera. Intenta así curar al hombre de esa amnesia espiritual a la que el tiempo lo ha sometido. A través de los arquetipos del Niño, la Montaña y el Jardín, expresa la

riqueza de la naturaleza frente a la pobreza del mundo de la civilización. Establece de esta forma una contraposición entre la unidad primordial, o estado edénico del hombre, y la fragmentación y estado caótico de la sociedad actual: lo sagrado frente a lo profano, que la escritora representa mediante la combinación de los elementos de la Tierra y el Aire. MacEwen sugiere, que para recuperar esa unidad perdida, el ser humano debe empezar por perder el miedo a destruir lo establecido, construyendo estructuras provisorias que le permitan adaptarse a cualquier cambio. En sus poemas sobre la Metrópoli la musa está apenas presente. La realidad más aterradora y desconcertante ocupa su lugar. La descripción de actividades domésticas y cotidianas, como "cocer" o "cocinar", ejercen de metáforas en su intento de restaurar esta realidad. Son poemas, por tanto, en los que la alquimia vuelve a ser la fuente simbólica principal. En estos poemas sobre la Tierra, MacEwen se dirige también al mundo animal para revestirse de su magia y fuerza, denunciando a su vez el comportamiento que el hombre tiene con los animales. Sugiere así que el ser humano vive en un mundo invertido y surrealista, tomando posesión de las cosas sin poder llegar a su esencia. Hemos dedicado la última parte del capítulo sobre la Tierra al análisis de los poemas y relatos en los que MacEwen describe un paisaje específicamente canadiense. Si bien al comienzo de su carrera la autora mostraba una clara predilección por países con una larga historia cultural y mitológica tales como Egipto, Grecia e Israel, MacEwen termina descubriendo que su país goza también de esa riqueza en su variedad multicultural. A través de la imagen del Paisaje y del Bosque, afirma que es en la inmensidad de la naturaleza donde

el canadiense debe ir a buscar nuevos mitos que proporcionen a este país una identidad propia y consistente. Sin embargo, esta búsqueda de identidad nacional termina por convertirse, una vez más, en una exploración personal.

Su continua búsqueda de la totalidad a través de la unión de naturalezas opuestas conduce a MacEwen, cual ave fénix, al encuentro paulatino de la síntesis y a la obtención de la energía necesaria para comenzar una nueva obra. La vida y la literatura, son consecuentemente, entendidas por la escritora como un proceso en continua evolución en el que ella aspira a alcanzar un estado mayor de espiritualidad y conocimiento, denominado proceso de *individuación* en la psicología junguiana. Este proceso –cuyo objetivo final es llegar a la autorrealización por medio de una dialéctica entre lo consciente y lo inconsciente– posee el mismo carácter progresivo que la obra de MacEwen. No presenta un fin delimitado, antes bien se encuentra sujeto a un devenir continuo que nunca finaliza y que, a menudo, es expresado por MacEwen a través de la metáfora de la danza y del mito del eterno retorno. Aunque la meta final es, pues, alcanzar la perfección, un ciclo de nuevos objetivos impedirá que este objetivo llegue a su fin. Por este motivo, la escritora utiliza constantemente la estructura circular en sus poemas, anunciando así que su búsqueda espiritual no finaliza. En su poesía (al igual que en el proceso de *individuación*) los elementos antagónicos, pero complementarios, se manifiestan a través de las dualidades consciente e inconsciente, día y noche, luz y sombra, masculino y femenino, bien y mal, *Yahvé* y ser humano.u musa mercuriana, frecuentemente personificada como su *animus* o lado masculino, es la que

procura que este equilibrio entre naturalezas opuestas tenga lugar, encarnándose en múltiples máscaras. El proceso de *individuación* está consecuentemente representado en su obra a través de una serie de renacimientos simbólicos y cíclicos, especialmente ilustrados mediante la metáfora del recorrido del sol y, por tanto, por medio del arquetipo del Fuego. El *sí-mismo* es el arquetipo gobernante del inconsciente colectivo al que el *yo* queda sujeto durante el proceso de individuación. El *sí-mismo* y el *yo* son el sol y su satélite, respectivamente. MacEwen representa al hombre como un microcosmos, en busca de un macrocosmos ilimitado que es el *sí-mismo*. Éste es el eje central de todos los demás arquetipos, tanto en la psicología junguiana como en la obra de esta escritora. Para que el proceso sea satisfactorio el sujeto debe empezar por la introspección, como sugieren todos sus poemas sobre el Agua y el Aire. Es decir, la persona debe expandir su conciencia hasta el ámbito de lo inconsciente, esto es, reconocer no sólo la realidad exterior, sino también aquélla que está oculta. Con frecuencia, MacEwen propone esta práctica de autoexploración interior como solución a los problemas del hombre y de la sociedad contemporáneos. Una vez más apoyándose en la psicología junguiana, la autora parte de la aceptación e integración de la *sombra* como requisito imprescindible para que el ser humano pueda transformar la realidad fragmentaria que él mismo ha creado. Este deseo de transformación depende, en gran medida, de la voluntad individual a la que MacEwen se refiere como "wilful hunger" (*BB* 1) o "golden hunger" (*AM* 51), siguiendo la tradición gnóstica. Se manifiesta, la mayoría de las veces, por medio de impulsos creativos y epifánicos, que surgen

cuando su *yo* intenta llegar a un estado más elevado de espiritualidad. Todas estas ideas son expresadas por MacEwen a través del mito. En un intento por describir el proceso de *individuación* a que ella misma se somete a través de su poesía, el mito es representado de forma cinética, expresando un continuo movimiento y fluir de lo mítico en lo mundano, de lo fantástico en lo real. Haciendo uso de su instinto, MacEwen intenta descubrir una forma mítica y artística definitiva, que delimite los contornos de dicha realidad y traduzca los códigos del lenguaje universal.

La escritura es la forma de plasmar su propia exploración del mundo y de sí misma. Ésta, consecuentemente, va en busca del misterio de la vida, siguiendo la vía de la belleza. Persigue a su vez el arcano, convencida de que su existencia acontece en el mundo de los sentidos. Lo inefable, la vida, la muerte, los sentimientos y la espontaneidad se revelan, además, a través del misticismo y la sensualidad. Su arte es, pues, sinónimo de revelación, una expansión de la conciencia que recrea el mundo.

CAPÍTULO 8

FUENTES BIBLIOGRÁFICAS CONSULTADAS

8 1. Fuentes primarias

8.1.1. Poesía

MacEWEN, Gwendolyn,1961a: *Selah*. Toronto: Aleph Press.

MacEWEN, Gwendolyn, 1961b: *The Drunken Clock.* Toronto: Aleph Press.

MacEWEN, Gwendolyn, 1963: *The Rising Fire*. Toronto: Contact Press.

MacEWEN, Gwendolyn, 1966: *A Breakfast for Barbarians*. Toronto: The Ryerson Press.

MacEWEN, Gwendolyn,1969: *The Shadow-Maker.* Toronto: Macmillan.

MacEWEN, Gwendolyn, 1972: *The Armies of the Moon*. Toronto: Macmillan.

MacEWEN, Gwendolyn, 1974: *Magic Animals: Selected Poems Old and New*. Toronto: Macmillan.

MacEWEN, Gwendolyn, 1976: *The Fire-Eaters.*Ottawa: Oberon Press.

MacEWEN, Gwendolyn, 1982a: *The T.E. Lawrence Poems.* Oakville: Mosaic Press.

MacEWEN, Gwendolyn, 1982b: *Earth-Light: Selected Poetry 1963-1982.* Toronto: General Publishing.

MacEWEN, Gwendolyn, 1987: *Afterworlds*. Toronto: McClelland and Stewart.

MacEWEN, Gwendolyn, 1993: *Adam's Alphabet*. En M. Atwood & B. Callaghan, eds.,1993: 17-26.

MacEWEN, Gwendolyn, 1993: *The Poetry of Gwendolyn MacEwen: The Early Years (Volume I)*. Eds. Margaret Atwood & Barry Callaghan. Toronto: Exile Editions.

MacEWEN, Gwendolyn, 1994: *The Poetry of Gwendolyn MacEwen: The Later Years (Volume II)*. Eds. Margaret Atwood & Barry Callaghan. Toronto: Exile Editions.

8.1.2. Novelas

MacEWEN, Gwendolyn, 1963: *Julian the Magician*. New York:Corinth Books; Toronto: Macmillan.

MacEWEN, Gwendolyn, 1971: *King of Egypt, King of Dreams*. Toronto: Macmillan.

8.1.3. Relatos cortos

MacEWEN, Gwendolyn, 1972: *Noman.* Ottawa: Oberon Press.

MacEWEN, Gwendolyn, 1985: *Noman's Land.* Toronto: The Coach House Press.

8.1.4. Literatura de viajes

MacEWEN, Gwendolyn, 1978: *Mermaids and Ikons: A Greek Summer.* Toronto: Anansi.

8.1.5. Literatura infantil

MacEWEN, Gwendolyn, 1979: *The Chocolate Moose.* Toronto: N/C Press.

MacEWEN, Gwendolyn, 1983: *The Honey Drum*. Oakville: Mosaic Press.

MacEWEN, Gwendolyn, 1987: *Dragon Sandwiches*. Windsor: Black Moss Press.

8.1.6. Teatro

MacEWEN, Gwendolyn, 1979: *The Trojan Women.* Toronto: Playwrights Co-op.

MacEWEN, Gwendolyn, 1993: *The Birds: A Modern Adaptation*. Toronto: Exile Editions.

8.1.7. Traducciones

MacEWEN, Gwendolyn, 1981: *The Trojan Women by Euripides and Helen and Orestes by Yannis Ritsos, translated with Nikos Tsingos*. Toronto: Exile Editions.

8.2. Fuentes secundarias

ABELSON, Joshua, 1969 [1913]: *Jewish Mysticism. An Introduction to the Kabbalah*. New York: Hermon Press.

ACKROYD, Peter, 1996: *Blake. A Biography*. New York: Alfred A. Knoff.

ADAMS, Michael Vannoy, 1999: "La escuela arquetipal." En Young-Eisendrath y Dawson, eds., 1999: 161-182.

AFTERMAN, Atlen, 1992: *Kabbalah and Consciousness*. New York: Princeton University Press.

"Albert Einstein"(1999): Consulta del 24 de septiembre, 2001 de http://www.nacion. com/In_ee/ESPECIALES/siglo/ 7/siglo 2.html .

ALMON, Bert, 1990: "Poetry for Children". "Review of *Dragon Sandwiches*". *Canadian Children's Literature* 60, 1990: 130-132.

ANDREU, RODRIGO, Agustín, 1978: "Nota Previa". En J. Böhme, 1979: xiv-xvii.

ANDREU, RODRIGO, 1979: "Introducción". En J. Böhme, 1979: XXI-LXV.

ATWOOD, Margaret, 1972: *Survival*: *a Thematic Guide to Canadian Literature*. Toronto: Anansi.

ATWOOD, Margaret, 1977: "Canadian Monsters: Some Aspects of the Supernatural in Canadian Fiction". En David Staines, ed., 1977: 229-253.

ATWOOD, Margaret, 1982a [1970]: "MacEwen's Muse". En *Second Words: Selected Critical Prose.* Toronto: Anansi, 1982: 67-78.

ATWOOD, Margaret, 1982b: *The New Oxford Book of Canadian Verse in English*. Toronto: O. U. P.

ATWOOD, Margaret, 1982c: "Into the fields of light". "Review of *Poems Twice Told*". *Books in Canada*. April, 1982: 14-15.

ATWOOD, Margaret, 1993a: "Introduction: The Early Years". En Atwood &

Callaghan, eds, 1993: vii-xii.

ATWOOD, Margaret & CALLAGHAN, B. eds., 1993: *The Poetry of Gwendolyn MacEwen. The Early Years,* vol. 1. Toronto: Exile Editions.

ATWOOD, Margaret & CALLAGHAN, B., eds., 1994: *The Poetry of Gwendolyn MacEwen. The Later Years*, vol. 2. Toronto: Exile Editions.

ARGULLOL, Rafael, 1994: *Sabiduría de la ilusión*. Madrid: Santillana, Taurus.

"El As de Copas en el Tarot" (n.d.): Consulta del 8 de agosto, 2002 de http://www.end.net/legado-oraculos-tarot.htm.

AUSEJO, Serafín de, ed., 1991 [1976]: *La Biblia*. Barcelona: Círculo de lectores.

BACHELARD, Gaston, 1965 [1957]: *La poética del espacio*. México: F. C. E.

BACHELARD, Gaston, 1988 [1966]: *El psicoanálisis del fuego*. Madrid: Alianza.

BACHELARD, Gaston, 1973 [1942]: *El agua y los sueños.* México: F.C. E.

BACHELARD, Gaston, 1975 [1961]: *La llama de una vela*. Caracas: Monte Ávila.

BACHELARD, Gaston, 1980 [1943]: *El aire y los sueños*. México: F. C. E..

BACHELARD, Gaston, 1982 [1960]: *La poética de la ensoñación*. México: F. C. E.

BACHELARD, Gaston, 1992 [1988]: *Fragmentos de una poética del fuego.* Buenos Aires: Paidós.

BALLESTER, Jesús Martí, 1987: *Las moradas de Santa Teresa Leídas hoy.* Madrid: Ediciones Paulinas.

BARBOUR, Douglas, 1975: "Review of *Magic Animals*". *Dalhousie Review*, 2, 4, 1975: 748-759

BARBOUR, Douglas, 2000: "In Through the Out Doors: Contemporary Canadian Poetry 1998". *X Curso Superior de Estudios Canadienses*, Universidad de La Laguna, 11-15/XII/00.

BARNABY, Karin y D'ACIERNO, Pellegrino, eds., 1990: *C. G. Jung and the*

Humanities: Towards a Hermeneutics of Culture. London: Routhledge.

BARRETT, Elizabeth, 1964: "A Tour de Force". *Evidence* 8, 1964: 140-143.

BARTLEY, Jan, 1976: "Into the Fire. *Open Letter* 5, Summer 1976: 85-87.

BARTLEY, Jan, 1983: *Invocations. The Poetry and Prose of Gwendolyn MacEwen*. Vancouver: University of British Columbia Press.

BARTLEY, Jan (n.d.): *Gwendolyn MacEwen and Her Works*. Toronto: ECW Press.

BARTLEY, Jan, 1988: "Dedication. Gwendolyn MacEwen (1941-1987)". "Review of *Afterworlds*". *Canadian Woman Studies* 9,2, Summer 1988: 87-88.

BARTLEY, Jan, 1993: "Gwendolyn MacEwen". *ECW's Biographical Guide to Canadian Poets*. Toronto: ECW Press.

BEACH, Edward A., 1995: "Jacob Boehme". Consulta del 23 de julio, 2001 de http://users.erols.com/nbeach/boehme.html

BELYEA, Barbara,1976: "Butterfly in the Bush Garden: 'Mythopoeic' Criticism of Contemporary Poetry Written in Canada". *Dalhousie Review* 56, 2, Summer 1976: 336-345.

BEMROSE, John, 1999: "The Sad Life of a Sorceress". "Review de *Shadow-Maker*: *The Life of Gwendolyn MacEwen*". Consulta del 16 de abril, 1999 de http://utl2.library.utoronto.ca/www/ canpoetry/macewen/other1.htm.

BENNET, Donna, 2002: "Nation and Its Discontents: Atwood's *Survival* and After". En J. I. Oliva et al., eds., 2002: 13-30.

BERGONZI, Bernard, ed., 1968: *Innovations essays on art and ideas*. London: Macmillan & Co. Ltd.

BESSINGER, Donivan (n.d.). "Carl G. Jung: A Brief Introduction to His Ideas". Consulta del 23 de julio de 2001 de http://users.aol.com/journeywh/ jwjung.htm.

BESSINGER, Donivan (n.d.): "Jakob Böhme (1575-1624)". Consulta del 23 de julio, 2001 de http://users.aol.com/DoniBess/boehme.htm.

BETTELHEIM, Bruno, 1977: *The Uses of Enchantment. The Meaning and Importance*

of Fairy Tales. New York: Vintage.

BEVAN, David, ed., 1993: *Modern Myths*. Amsterdam: Editions Rodopi.

BEVIS, Richard, 1988. "Seeking the Middleground". "Review of *The Honey Drum*". *Canadian Literature* 116, Spring 1988: 192-194.

BILLINGS, Robert, 1982: "Gwendolyn MacEwen". En Jack David & Robert Lecker, eds., 1982: 313-315.

BLAKE, William, 1953 [1804-1820]: *Jerusalem*. Ed. Joseph Wicksteed. London: Trianon Press.

BLAKE, William, 1994 [1794]: *Songs of Innocence and Experience*. Ed. Lincoln Andrew. Princeton, N. J.: P. U. P.

BLAKE, William,1996 [1913]: *Selected Poems*. London: Penguin Books.

BLESA, Túa, ed., 1996: *Mitos. Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica.* 3 vol. Zaragoza: Litocián S. L.

BODKIN, Maud,1951: *Studies of Type-Images in Poetry, Religion and Philosophy*. London: Oxford University Press.

BODKIN, Maud, 1961 [1958]: *Archetypal Patterns in Poetry. Psychological Studies of Imagination*. New York: Vintage Books.

BÖHME, Jacob, 1958: *Six Theosophic Points.* Ann Arbor: University of Michigan Press.

BÖHME, Jacob, 1979 [1612]: *Aurora*. Madrid: Alfaguara.

BORGES, Jorge Luis, 1992 [1971]: *El Aleph*. Madrid: Alianza.

La BOSSIÈRE, Camille, ed., 1994: *Context North America-US Literary Relations.* Ottawa: University of Ottawa Press.

BOWERING, George, 1962: "The Canadian Poetry Underground". "Review of *Than Any Star* by Pádraig O'Broin, *D-Day and After* by Frank Davey, *The Drunken Clock* by Gwendolyn MacEwen, and *Poems* by David Donnell. *Canadian Literature* 13, Summer 1962: 65-67.

BOWERING, George, 1964: "A Complex Music". *Canadian Literature* 21, Summer 1964: 70-71.

BOWERING, George, 1978: "The Painted Window: notes on post-realist fiction". *The University of Windsor Review* 13, 2, Spring-Summer 1978: 24-36.

BOWKER, John, 1977: *El sentido de Dios. Aproximaciones sociológicas, antropológicas y psicológicas al origen del sentido de Dios.* Barcelona: Península.

BRITO, M. & OLIVA, J.I., eds., 2001: *Polifonías textuales: ensayos in honorem María del Carmen Fernández Leal*. La Laguna: RCEI Ediciones.

BROWN, E. K.,1954: "Mackenzie King of Canada". En Hugh Kenner, ed. 1954: 177: 191.

BROWN, Russell, 1994: "The Road Home: Meditation on a Theme". En Camille LaBossière, ed., 1994: 23-48.

BROWN, Russell, 2001: "Canadian Thematic Criticism: A Reconsideration". *University of Toronto Quarterly* 70, 2, Spring 2001: 30-45.

BROWN, Russell, 2002: "Telemachus and Oedipus: Images of Tradition and Authority in Canadian and American Fiction". En J. I. Oliva et al., eds., 2002: 31-50.

BROWNING, W.R. F., 1997: *A Dictionary of the Bible*. Oxford, New York: O. U. P.

BUBER, Martin (n.d.): "Concerning Jacob Boehme". Consulta del 24 de julio, 2001 de http://www.augustana.ab.ca/- janzb/weinrund.htm

BURCKHARDT, Titus, 1982: *Símbolos.* Barcelona: Sophia Perennis.

BUSST, A. J. L., 1967: "The Image of the Androgine in the Nineteenth Century". En Ian Fletcher, ed., 1967: 1-95.

CAMPBELL, Joseph, 1960 [1951]: *The Flight of the Wild Gander. Explorations in the Mythological Dimension*. New York: The Viking Press.

CAMPBELL, Joseph, 1973 [1949]: *The Hero with a Thousand Faces.* Princeton: Princeton University Press.

CAMPBELL, Joseph, 1982 1968]: *The Myths of God: Creative Mythology*.. Middlesex: Penguin Books.

CANARY, Robert H. & KOZICKI, Henry, 1978: *The Writing of History*. Madison: University of Wisconsin Press.

CARO, BAROJA, Julio, 1993: *Jardín de las flores raras.* Barcelona: Círculo de Lectores.

CARROLL, Lewis, 1971: *Alice in Wonderland*. New York & London: W. W. Norton & Company.

CAUTOR, Paul A., 1984: *Creature and Creator: Myth-making and English Romanticism*. Cambridge: Cambridge University Press.

CHARET, F. X. ,1993: *Spiritualism and the Foundations of C. G. Jung's Psychology*. New York: State University of New York Press.

CHETWYND, Tom, 1986: *Dictionary of Sacred Myth.* London: Aquarian Press.

CHEVALIER, Jean y Alain Gheerbrant, 1995: *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Herder.

CIRLOT, Juan-Eduardo, 1991: *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.

CLANCIER, Anne, 1976 [1973]: *Psicoanálisis, Literatura, Critica.* Madrid: Cátedra.

CLARK, Robert & HEALY, Thomas, 1997: *The Arnold Anthology of British and Irish Literature in English.* London: Arnold.

CLARK, Suzanne, 1991: *Sentimental Modernism. Women Writers and the Revolution of the Word*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.

CLARKE, J. J. ed., 1995: *Jung on the East*. London: Routledge.

COE, Richard M., 1988: "Anglo-Canadian Rhetoric and Identity: A Preface". *College English* 50, 8, December 1988: 849-860.

COELHO, Paulo, 1994: *El alquimista*. Barcelona: Obelisco.

COELHO, Paulo, 1998: *El Peregrino de Compostela. (Diario de un mago)*. Barcelona: Planeta.

COLOMBO, John Robert, 1970: "Gwendolyn MacEwen: Arcanum One". *How do I Love Thee*. Edmonton: M. G. Hurtig.

COLOMBO, John Robert, 1971: "Gwendolyn MacEwen". *Rhymes and Reasons: Nine Canadian Poets Discuss Their Work.* Toronto: Holth, Rinehart y Winston, 1971: 65-72.

"The Confusion of Languages" (n.d.): Consulta del 21 de diciembre, 2001 de http://www.varchive.org/itb/confu.htm

COOPER, J. C. ,1979: *An Illustrated Encyclopaedia of Traditional Symbols*. London: Thames and Hudson.

CORREA, Gustavo, 1970: *La poesía mítica de Federico García Lorca.* Madrid: Gredos.

"The Dance of Nataraja" (n.d.): Consulta del 3 de septiembre, 2001 de http://www.msu.edu/- mosieraa/dance.htm.

CRUZ, Juan José y BRITO, Manuel, eds., 2000: *Años de fuego, lustros de lluvia. Reflexiones sobre los años sesenta en el ámbito cultural anglosajón.* Universidad de La Laguna: Servicio de Publicaciones.

DAVEY, Frank, 1973: "Gwendolyn MacEwen: the Secret of Alchemy." *Open Letter* 4, Spring 1973: 5-23.

DAVEY, Frank, 1974: *From There to Here: a Guide to English -Canadian Literature since 1960*, vol. 2. Erin:Porcépic.

DAVEY, Frank, 1976: "Surviving the Paraphrase". *Canadian Literature* 70, Autumn 1976: 5-13.

DAVEY, Frank, 1983: *Surviving the Paraphrase. Eleven Essays on Canadian Literature.* Manitoba:Turnstone Press.

DAVID, Jack & LECKER, Robert, eds.,1982: *Canadian Poetry*. New Press Canadian Classics, vol. 2. Toronto: ECW Press.

DENHAM, Robert D. ,1978: *Northrop Frye and Critical Method*. University Park and London: Pennsylvania State University Press.

DIEL, Paul, 1986: *Dios y la divinidad. Historia y significado de un símbolo*. México: Alianza.

DIETZ, Bernd, sel., trad., e introd.,1985: *Antología de la poesía anglocanadiense contemporánea.* Edición bilingüe. Barcelona: Los libros de la Frontera.

DIETZ, Bernd, 1987: "Un exotismo canadiense: la poesía de Gwendolyn MacEwen". *In Memoriam Inmaculada Corrales*. Universidad de La Laguna: Secretariado de Publicaciones.

DJWA, Sandra, 1977: "'A New Soil and a Sharp Sun': the Landscape of a Modern Canadian Poetry". *Modernist Studies* 2,2, 1977: 3-17.

DOUGLAS, Claire, 1999: "El contexto histórico de la psicología analítica". En Young-Eisendrath y Terence Dawson, eds.,1999: 57-79.

DRAGLAND, Stan, 1972: "Review of *The Armies of the Moon*". *Quarry* XXI, 4, Autumn 1972: 57-62.

DUDEK, Louis & GNAROWSKI, M., eds., 1967: *The Making of Modern Poetry in Canada: Essential Articles on Canadian Poetry in English*. Toronto: Ryerson.

DUDEK, Louis, 1978: "Nationalism in Canadian Poetry". *Selected Essays and Criticism*. Ottawa: The Tecumseh Press.

DUDEK, Louis, 1989: "Poetry in English". En George Woodcock, ed. 1989: 111-120.

DURAND, G. ,1981 [1979]: *Las estructuras antropológicas de lo imaginario.* Madrid: Taurus.

DURAND, G., 1993 [1979]: *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra.* Barcelona: Anthropos.

ECO, Umberto, 1993: *Lector in Fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen.

ELIADE, Mircea, 1956: *Herreros y alquimistas*. Madrid: Alianza.

ELIADE, Mircea, 1958: *Birth and Rebirth*. New York: Harper & Brothers.

ELIADE, Mircea, 1978-1984. *Historia de las creencias y de las ideas religiosas.* Madrid: Cristiandad, 4 vols.

ELIADE, Mircea, 1984 [1962]: *Mefistófeles y el andrógino*. Barcelona: Labor.

ELIADE, Mircea,1988: *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Labor, 3ª ed.

ELIADE, Mircea, 1989a [1955]: *Imágenes y símbolos. Ensayos sobre el simbolismo mágico-religioso.* Madrid: Taurus.

ELIADE, Mircea, 1989b: *Iniciaciones místicas.* Madrid: Taurus.

ELIADE, Mircea, y COULIANO, I. P. 1997 [1990]: *Diccionario de las religiones.* Barcelona: Círculo de Lectores.

ELIADE, Mircea, 1998a [1951]: *El mito del eterno retorno.* Madrid: Alianza.

ELIADE, Mircea, 1998b [1969]: *La búsqueda. Historia y sentido de las religiones.* Barcelona: Kairós.

ELIADE, Mircea, 1999 [1962]: *Mito y Realidad*. Barcelona: Kairós

ELIOT, T. S., 1951: "Tradition and Individual Talent." *Selected Essays*. New York: Faber & Faber.

ELLENEBERGER, Henri, 1970: *El descubrimiento del inconsciente*. Madrid: Gredos.

ELSON, Brigid, 1975: "Review of *Magic Animals: Selected Poems Old and New. Quill and Quire* 82, 1975: 474-475.

ESCOBEDO, J. C., 1992: *Diccionario Enciclopédico de la Mitología*. Barcelona: Editorial de Vecchi, S. A.

FALCK, Colin, 1989: *Myth, Truth and Literature. Towards a True Post-Modernism*. Cambridge: Cambridge University Press.

FEE, Margery, 1986: "Howard O'Hagan's *Tay John*: Making New World Myth". *Canadian Literature* 110, Fall 1986: 8-44.

FETHERLING, Douglas, 1994: *Travels by Night. A Memoir of the Sixties*. Toronto: Lester Publishing.

FETHERLING, Douglas, 1996: *Way Down Deep in the Belly of the Beast*. *A Memoir of the Seventies*. Toronto: Lester Publishing Limited.

FINDLEY, Timothy, 1990: "*from* INSIDE MEMORY: Pages from a Writer's Workbook". *Malahat Review* 92, Fall 1990: 102-104.

FISHELOV, David, 1990: "Types of Character". *Style* 24, 3, Fall 1990: 422:439.

FOLEY, James, 1976: *The Search for Identity. Themes in Canadian Literature.* Toronto: Macmillan.

FONTAINE, Pierre, 1984a: *Los misterios de la Kábala*. Barcelona: Editors, S. A.

FONTAINE, Pierre, 1984b: *La numerología*. Barcelona: Editors, S. A.

FOX, Gail, 1970: "Review of *The Shadow-Maker*. *Quarry*, XIX, 2,Winter 1970: 57-59.

von FRANZ, Marie-Louise, 1968a: "The Process of Individuation". En Jung, ed. 1968: 157: 254.

von FRANZ, Marie-Louise, 1968b: "Conclusion: Science and the Unconscious". En Jung, ed. 1968: 376-387.

von FRANZ, Marie-Louise, 1980: *Alchemy. An Introduction to the Symbolism and the Psychology*. Toronto: Inner City Books.

von FRANZ, Marie-Louise, 1996: *Interpretation of Fairy Tales.* Boston & London: Shambhala.

von FRANZ, Marie-Louise, 2000 [1972]: "The Feminine in Fairy Tales". En Shelley Saguaro, ed., 2000: 187-201.

FRAZER, James George, 1994 [1890]: *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion.* London: Oxford University Press.

FREEMAN, John, 1968: "Introduction". En Jung, ed., 1968: v-xii.

FRYE, Northrop, 1959: "Literature as context: Milton's *Lycidas*". En David Lodge, ed., 1990:422-434.

FRYE, Northrop, 1963a: *Fables of Identity. Studies in Poetic Mythology*. New York: Harcourt, Brace & World, Inc.

FRYE, Northrop & L. C. Knights et al., 1963b: *Myth and Symbol*. Lincoln: University of Nebrasca Press.

FRYE, Northrop, 1971: *The Bush Garden. Essays on the Canadian Imagination*. Toronto: Anansi.

FRYE, Northrop, 1972: "The Archetypes of Literature". En David Lodge, ed. 1990: 423-441.

FRYE, Northrop, 1973 [1957]: *Anatomy of Criticism. Four Essays*. Princeton, N. J.: Princeton University Press.

FRYE, Northrop, 1977: "Haunted by Lack of Ghosts. Some Patterns in the Imagery of Canadian Poetry". En Staines, ed., 1977:22-45.

FRYE, Northrop, 1982: *Divisions on a Ground. Essays on Canadian Literature*. Toronto: Anansi.

FRYE, Northrop, 1990a [1983]: *The Great Code. The Bible and Literature*. Toronto: Penguin.

FRYE, Northrop, 1990b [1947]: *Fearful Symmetry. A Study of William Blake*. Princeton: Princeton University Press.

FRYE, Northrop, 1990c: *Myth and Metaphor. Selected Essays. 1974-1988*. Ed. Robert D. Denham. Charlottesville and London: University Press of Virginia.

GAD, Irene, 1994: *Tarot and Individuation. Correspondences with Cabala and Alchemy*. York Beach, Maine: Nicholas-Hays, Inc.

GARAGALZA, J. L., 1990: *La interpretación de los símbolos*. Barcelona: Anthropos.

GARAY, Luis J. (n.d.): "El espacio y el tiempo". Consulta del 24 de septiembre, 2001 de http://www.iaa.es/art_ideal/garay.html

GARCÍA Berrio, A., 1989: *Teoría de la Literatura.(La construcción del significado poético)*. Madrid: Cátedra.

GEDDES, Gary, 1976: "Now yo see it...now you don't; an appreciation of Atwood and MacEwen, two grand illusionists". *Books in Canada* July, 1976: 4-6.

GEDDES, Gary & BRUCE, Phyllis, eds., 1978: *15 Canadian Poets + 5*. Toronto: O.U.P.

GEDDES, Gary, 1978: "Notes on the Poets: Gwendolyn MacEwen". En Geddes G. & Bruce Ph. eds., 1978: 396-397.

GUÉNON, René (Abd Al-Wahid Yahia) (n.d.): "El ojo que lo ve todo". Consulta del 5 de septiembre, 2001de http://www.geocities.com/dodecaedro1/1a6awyojoquelovetodo.htm

GERRY,Thomas M. F., 1991-1992: "'Green Yet Free of Seasons':Gwendolyn MacEwen and the Mystical Tradition of Canadian Poetry". *Studies in Canadian Literature* 16,2, 1991/1992:147-161. Puede consultarse en el sitio http://www.lib.unb.ca/Texts/SCL/bin/get.cgi?directory=vol.16_2/&filename~Gerry.htm.

GIBBS, Robert, 1973: "Reader's Choice. Review of *Noman*". *Journal of Canadian Fiction* 2, 1, 1973: 93-94.

GODARD, Barbara, 1987: "Taking to the Woods: of Myths, Metaphors and Poets". *Etudes Canadiennes/Canadian Studies* 23, 1987: 157-171.

GODFREY, Dave, 1964: "Figments of the Northern Mind". *Tamarack Review* 31, Spring 1964: 90-91.

von GOETHE, Johann Wolfgang, 1987 [1808-1832]: *Fausto.* Madrid: Cátedra.

GONZÁLEZ, RODRÍGUEZ, Mª Luz, 1996: "El mito y el lenguaje onírico: epifanías del inconsciente en la literatura anglocanadiense". En Túa Blesa, ed. 1996: 556-561.

GONZÁLEZ, RODRÍGUEZ, Mª Luz, 1997a: *Autoexploración y totalidad del ser en las novelas de Gwendolyn MacEwen*. Memoria de Licenciatura, Universidad de La Laguna.

GONZÁLEZ, RODRÍGUEZ, Mª Luz, 1997b: "El mito cinético y la encarnación de la

palabra: el descubrimiento de lo mitológico en lo mundano en la obra de Gwendolyn MacEwen". Universidad de La Laguna: *RFULL* 15, 1997:87-96.

GONZÁLEZ, RODRÍGUEZ, Mª Luz, 1997c: "Entre la esencia del ser y la esencia del arte". Universidad de La Laguna: *RCEI* 35, 1997: 285-288.

GONZÁLEZ, RODRÍGUEZ, Mª Luz, 1999a: "El carácter peculiar de la musa en Gwendolyn MacEwen".Universidad de La Laguna: *RFULL* 17, 1999: 351-359.

GONZÁLEZ, RODRÍGUEZ, Mª Luz, 1999b: "El camino arquetípico del héroe: el Mago y el Sumo Sacerdote en las novelas de Gwendolyn MacEwen. Universidad de La Laguna: *RCEI* 39, Noviembre 1999: 307-321.

GONZÁLEZ, RODRÍGUEZ, Mª Luz, 2001: "Cuestiones de estructura en la colección *Noman* de Gwendolyn MacEwen: un puzzle de símbolos". En M. Brito y J. I. Oliva, eds., 2001: 177-188.

GONZÁLEZ, RODRÍGUEZ, Mª Luz, 2002: "Magic Realism: Its Origins, Nature and Subsequent Influence on Canadian Literature". En J. I. Oliva et al. eds. 2002: 87-102.

GOSE, E. B., 1964: "They Shall Have Arcana". *Canadian Literature* 21, Summer 1964: 36-45.

GOVIER, Katharine, 1972: "Fabricated Realities". Review of Noman. *Books in Canada* 1, 12, 1972: 53.

GRAF, JOHNSTON, Susan, 2000: *W.B. Yeats– Twentieth Century Magus.* York Beach, Maine: Samuel Weiser, Inc.

GRAVES, Robert, 1995a [1948]: *The White Goddess. A Historical Grammar of Poetic Myth.* New York: Noonday Press.

GRAVES, Robert, 1995b: *Los mitos griegos*, vols. 1 y 2. Madrid: Alianza.

GREGORY, John, 1999: *The Neoplatonists. A Reader*. London: Routledge.

GUERIN, Wilfred L., et. al., 1992: *A Handbook of Critical Approaches to Literature*. Oxford: O. U. P.

GUSTAFSON, Ralph, 1973: "Circumventing Dragons". Review of *The Armies of the*

Moon. *Canadian Literature* 55, Winter 1973: 105-108.

GUTWIRTH, Israel, 1987: *The Kabbalah and Jewish Mysticism*. New York: Philosophical Library.

HAEFFNER, Mark, 1991: *Dictionary of Alchemy.* London: Aquarian, HarperColllins.

HAMILTON, A. C., 1990: *Northrop Frye. Anatomy of his Criticism.* Toronto: University of Toronto Press.

HANCOCK, Geoff, 1993: "Alchemy and Opening the Mail". *Canadian Fiction Magazine* 81, 1993: 4-17.

HANNANS, Margaret, 1980: *Women's Writers and Poetic Identity*. Princeton: Princeton University Press.

HARDING, Esther M.,1971 [1955]: *Woman's Mysteries. A Psychological Interpretation of the Feminine Principle as portrayed in Myth, Story and Dreams.* London: The Guernsey Press.

HARDING, Esther M., 2000: "The Ghostly Lover". En Shelley Saguaro, ed., 2000: 176-186.

HARDING-RUSSELL, Gillian, 1985: *Open Forms of Mythopoeia in Three Postmodern Canadian Poets: Gwendolyn MacEwen, George Bowering, and Michael Ondaatje,* PhD.

HARDING-RUSSELL, Gillian, 1988: "*The Nine Arcana of the Kings* as Creative Myth and Paradigm." *English Studies in Canada* XIV, 2, June 1988: 204-217.

HARLAND, Richard, 1999: *Literary Theory from Plato to Barthes. An Introductory History.* Hong Kong: Macmillan Press, 1999.

HART, David L., 1999: "La escuela junguiana clásica". En Young-Eisendrath y T. Dawson, eds.,1999:147-160.

"Hebrew Aleph-Bet with Numeric Values and their Meanings" (n.d.): Consulta del 31 de enero, 2001 de http://members.aol.com/dgallov/hebrew.html.

HATCH, Ronald, 1986: "Narrative Development in the Canadian Historical Novel". *Canadian Literature* 110, Fall 1986: 79-96.

HENDERSON, Joseph L.,1968: "Ancient Myths and Modern Man". En Jung, ed. et al., 1968: 95-156.

HENDERSON, Joseph & DAKES, Maud, 1963: *The Wisdom of the Serpent: The Myths of Death, Rebirth and Resurrection*. New York: State University of New York Press.

HENDERSON, Joseph, 1968: "Ancient Myths and Modern Man". En Jung, ed. 1968: 96-156.

von HENDY, Andrew,1993: "The Modernist Contribution to the Construction of Myth". En David Bevan, ed., 1993: 149-188.

"Señas de identidad de Hermes/Mercurio"(n.d.):Consulta del 30 de enero, 2002 de http://kelpienet.net/rea/idecr.htm

HESSE, Herman, 1984: *Siddhartha*. Barcelona: Bruguera.

HILLMAN, James,1983: *Archetypal Psychology: A Brief Account*. Dallas, Texas: Spring Publications Inc.

HINCHCLIFFE, Peter & JEWINSKI, eds., 1986: *Magic Realism and Canadian Literature: Essays and Stories*. Waterloo: University of Waterloo Press.

HOLROYD, Stuart, 1994: *The Elements of Gnosticism*. Dorset: Element Books.

HULME, T. E., 1962: "A Lecture on Modern Poetry". En *T. E. Hulme: Further Speculations*. Ed. Sam Hynes. Lincoln: University of Nebrasca Press.

HUMM, Alan, 1995-1997: "Overview of Lilith". Consulta del 23 de enero, 2002 de http:/ccat.sas.upenn.edu/- humm/Topics/Lilith/overview.html.

HUTCHEON, Linda, 1974: "*Beautiful Losers*. All the Polarities". *Canadian Literature* 59, Winter 1974: 42-56.

HUTCHEON, Linda, 1980: "The Poet as Novelist". *Canadian Literature* 86, Autumn 1980: 6-14.

HUTCHEON, Linda, 1984: *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. New York: Methuen.

HUTCHEON, Linda, 1988: *The Canadian Postmodern: a Study of Contemporary English-Canadian Fiction*. Toronto: Oxford University Press.

HUTCHEON, Linda, 1991: *Splitting Images: Contemporary Canadian Ironies*. Toronto: O. U. P.

HUTCHEON, Linda, 1993: *The Politics of Postmodernism*. London: Routledge.

HUTTNER, Hilary,1996:"Mystical Power of Poems".Consulta del 4 de julio, 2002 de http://www.angelfire.com/ak/nkannan/MysPoem.html.

INGERSOLL, Earl G.,ed., 1992: *Margaret Atwood. Conversations.* London: Virago Press.

"Introduction & Treasures from the Writings of Jacob Boehme"(n.d.): Consulta del 24 de julio, 2001 de http://passtheword.org/DIALOGS-FROM-THE-PAST/jbimage.htm

"An Introduction to Jacob Boehme. The Teutonic Theosopher", (n.d.): Consulta del 23 de julio, 2001 de http://www.passtheword.org/Jacob-Boehme/jb-intro.htm

ISER, Wolfgang, 1987 [1976]: *El Acto de Leer: Teoría del Efecto Estético,* trad. J. A. Gimbernat. Madrid: Taurus, Alfaguara.

JACKSON, Heather,1972: "Review of *King of Egypt, King of Dreams*". *Canadian Forum* 51, January/February 1972: 76-77.

JACOBI, Jolande, 1968a [1942]: *The Psychology of Jung.* London: Routhledge & Kegan Paul.

JACOBI, Jolande, 1968b: "Symbols in an Individual Analysis". En Jung, ed. et al., 1968: 323-374.

JACQ, Christian,1999: *El saber mágico en el Antiguo Egipto*. Barcelona: Círculo de Lectores.

JAFFÉ, Aniela, 1968: "Symbolism in the Visual Arts". En Jung, ed., 1968: 255-322.

JAFFÉ, Aniela, 1979: *C. G. Jung: Word and Image*. Princeton, N. J. : Princeton University Press.

JASPER, David, 1999: *The Sacred and Secular Canon in Romanticism. Preserving the Sacred Truths.* London: Macmillan.

JIMÉNEZ HEFFERNAN, Julián, 2002: "'Butterfly on Rock': Blake, Frye, Layton and the Canadian Imagination". En J. I. Oliva et al. eds., 2002: 103-120.

JNANA, Kamala, (n.d.): Consulta del 31 de octubre, 2001 de http://planeta.clix.pt/petrinus/genese-s.htm

JOHANNES, T. "La Gnosis" (n.d.): Consulta del 30 de noviembre, 2001 de http://www.google.com/search?q=cache:JWCjuacaKOY:members.xoom.com /silvani/F.

JONAS, George, 1972: "MacEwen's Monarch: King of Myth, King of Magic". *Saturday Night* LXXXVII, 1, 1972: 39-40.

JONES, D. G. ,1966: "Language of our Time." *Canadian Literature* 29*,* Summer 1966: 67-69.

JONES, D. G., 1970: *Butterfly on Rock: A Study of Themes and Images in Canadian Literature.* Toronto: U. T. P.

JONES, D. G., 1973: "Myth, Frye and Canadian Writers". *Canadian Literature* 55, Winter 1973: 7-22.

JONES, D. G., 1982: "Preface". En MacEwen, 1982b: 7-9.

JONES, Ernest, 1961 [1948]: "The Theory of Symbolism". *Papers on Psycho-Analysis.* Boston: Beacon Press.

JUNG, C. G. ,1928: "Mind and Earth". En *Contribution to Analytical Psychology*. London: Kegan Paul & CO. LTD.

JUNG, C. G., 1940 [1934]: *Realidad del alma*. *Aplicación y progreso de la nueva psicología*. Buenos Aires: Losada.

JUNG, C. G., 1957: *Psicología y Alquimia*. Buenos Aires, Barcelona: Plaza & Janés.

JUNG, C. G., 1964: *Respuesta a Job*. México. México: Fondo de Cultura Económica.

JUNG, C. G., ed. et al.,1968a [1964]: *Man and His Symbols*. New York: Laurel**.**

JUNG, C. G., 1968b: "Approaching the Unconscious". En Jung, ed. et al., 1968: 1-94.

JUNG, C. G., 1982a [1934]: *Arquetipos e Inconsciente Colectivo*. Barcelona: Paidós.

JUNG, C. G., 1982b: *Formaciones de lo inconsciente*. Barcelona: Paidós.

JUNG, C. G., 1984b [1933]: *Modern Man in Search of a Soul*. London: Kegan, Paul, Trench, Tubner, Ark Paperback.

JUNG, C. G., 1989a: *Iniciaciones místicas.* Madrid: Taurus.

JUNG, C. G., 1989b: *Psicología y simbólica del arquetipo.* Barcelona: Paidós.

JUNG, C. G., 1989c [1963]: *Mysterium Coniunctionis. An Inquiry into the Separation and Synthesis of Psychic Opposites in Alchemy*. Princeton N. J. Princeton University Press.

JUNG, C. G., 1990 [1930]: "Psychology and Literature." En Lodge,ed., 1990: 175-189.

JUNG, C. G., 1991a [1948]: *La Psicología de la transferencia*. Barcelona: Paidós.

JUNG, C. G.,1991b [1964]: *Recuerdos, sueños, pensamientos*. Ed. Aniela Jaffé. Barcelona: Seix Barral.

JUNG, C. G., 1992 [1976]: *Aión. Contribución a los simbolismos del sí-mismo.* Barcelona: Paidós.

JUNG, C. G., 1993[1912]: *Símbolos de Transformación.* Barcelona: Paidós.

JUNG, C. G., 1994a: *Psicología y religión*. Barcelona: Paidós.

JUNG, C. G., 1994b: [1921]: *Tipos psicológicos.* Barcelona: Edhasa.

JUNG, C.G., 1998: *Simbología del espíritu. Estudios sobre fenomenología psíquica.* Madrid: Fondo de Cultura Económica.

JUNG, C. G., 2000: "Anima and Animus". En Shelly Saguaro, ed., 2000: 153- 157.

"Kábala" (1998): Consulta del 22 de enero, 2001 de http://personal.redestb.es/manakel/

KAMINSKI, Margaret, 1975: "Preserving Mythologies". En Earl G. Ingersoll, ed., 1992:27-32.

KEARNEY, Richard, 1988: *The Wake of the Imagination: Toward a Postmodern Culture*. Mineapolis: University of Mineapolis Press.

KEITH, W. J. ,1985: *Canadian Literature in English.* New York: Longman.

KELLY, M. T., 1988: "Thoughts from a Friend". *Canadian Woman Studies* 9, 2, Summer 1988: 89.

KENNER, Hugh, ed., 1954: *Our Sense of Identity. A Book of Canadian Essays*. Toronto: Ryerson Press.

KILPATRICK, Jane, 1972: *The Conscious Gods: A Critical Study of the Novels of Gwendolyn MacEwen,* M. A. Thesis.

KLINCK, C. F., ed., 1976: *Literary History of Canada: Canadian Literature in English* vol. 3. Toronto: U. T. P.

KNAPP, Bettina L., 1984: *A Junguian Approach to Literature.* Carbondale & Edwardsville: Southern Illinois University Press.

KNAPP, Bettina L., 1985: *Word/Image/Psyche.* Tuscaloosa: University of Alabama.

KRIS, Ernst y KURTZ, Otto, 1979: *Legend, Myth and Magic in the Image of the Artist. A historical experiment.* Yale: Yale University Press.

KROETSCH, Robert,1980-1981: "Contemporary Standards in the Canadian Novel". *Essays on Canadian Writing* 20, Winter 1980-1982: 7-18.

KROETSCH, Robert, 1989: *The Lovely Treachery of Words: Essays Selected and New.* Toronto: O. U. P.

KUGLER, Paul, 1999: "La creación psíquica de imágenes: un puente entre sujeto y objeto". En Young- Eisendrath y Dawson, eds., 1999: 127-144.

van LAMOEN, G. (n.d.): "The Hermetic Gnosis Exhibition". Consulta del 30 de octubre de 2001 de http://www.ritmanlibrary.nl/hermgnos-intro2.html.

LANE, Patrick (n.d.): "Love, for Gwen". Consulta de 12 de febrero de 2002 de http://alsopreview.com/macewen/essays/lane/htm.

LAUTER, Estella, 1984: *Women as Mythmakers. Poetry and Visual Art by Twentieth -Century Women*. Bloomington: Indiana University Press.

LAW, Williamm, trad., 1981 [1764]: *The Key of Jacob Boehme: An Explanation of the Deep Principles of Jacob Behmen.* Edinburg: Magnum Opus Hermetic Sourceworks.

LECKER. Robert, & Jack David, Ellen Quigley, eds., 1985: *Canadian Writers and Their Works*, vol. 9. Toronto: ECW Press.

LECKER, Robert, ed., 1991: *Canadian Canons: Essays in Literary Value*. Toronto: U. T. P.

LECOURT, D. ,1975: *Bachelard o el día y la noche*. Barcelona: Anagrama.

LEECH, Geoffrey N., 1969: *A Linguistic Guide to English Poetry*. London and New York: Longman.

LEEMING, David A., 1990: *The World of Myth. An Anthology*. New York: O. U. P.

LEVENSON, Christopher, 1972: "Magical Forms in Poetry". En Earl G. Ingersoll, ed., 1992: 20-26.

LODGE, David, ed.,1990 [1972]:*20th Century Literary Criticism. A Reader*. London: Longman.

LOEFFLER, Peter, 1993: "The Poet as Alchemist: Five Thoughts on Michael Bullock". *Canadian Fiction Magazine* 84, 1993: 34-47.

LUKE, Helen M., 1981: *Woman Earth and Spirit. The Feminine in Symbol and Myth*. New York: Crossroad, 1981.

MacEWEN, Gwendolyn,1961a: "Genesis". *Teangadóir* 5, series ii, July 1961: 56-63.

MacLENNAN, Hugh,1989: "Reflections on Two Decades." George Woodcock, ed., 1989: 28-39.

MACPHERSON, Jay,1981: *Poems Twice Told. The Boatman & Welcoming Disaster*.

Toronto: O.U.P.

MALINOWSKI, Brainslaw,1982 [1974]:*Magia, Ciencia, Religión.* Barcelona: Ariel.

MANDEL, Eli,1962: "Seedtime in Dark May". Review of *The Drunken Clock*. *Alphabet* 4, June 1962: 69-70.

MANDEL, Eli, 1971: *Contexts of Canadian Criticism*. Chicago: University of Chicago Press.

MARGOLIN, Uri, 1990: "The What, the When, and the How of Being a Character in Literary Narrative". *Style* 24, 3, Fall 1990: 453-468.

MARSHALL, Brenda K, 1992: *Teaching the Postmodern: Fiction and Theory*. New York & London: Routhledge.

MARSHALL, Joyce, 1993: "Remembering Gwendolyn MacEwen". *Brick,* 45, winter 1993: 61-65.

MARSHALL, Tom,1964-1965: "Review of *The Rising Fire*". *Quarry* 14, 1964-1965: 54-55.

MARSHALL, Tom, 1979: "Arcana Canadiana". En *Harsh and Lovely Land: the Major Canadian Poets & the Making of a Tradition.* Vancouver: University of British Columbia Press, 1979: 150-153.

MARSHALL, Tom, 1989: "Several Takes on Gwendolyn MacEwen". *Quarry* 38,1, Winter 1989: 76-83.

MARSHALL, Tom, 1992: "Gwendolyn MacEwen's Global Consciousness". En *Multiple Exposures, Promised Lands. Essays on Canadian Poetry & Fiction.* Ontario: Quarry Press, 1992: 97-107.

MARTEAU, Paul, 1991: *El Tarot de Marsella.* Madrid: Edaf.

MATHEWS, Robin, 1978: *Canadian Literature: Surrender or Revolution*. Toronto: Steel Rail Educational Publishing.

van MEURS, Jos, 1991: *Junguian Literary Criticism, 1920-1980: an annotated, critical bibliography of works in English (with selection of titles after 1980).* Boston: Sigo Press.

McCARTHY, Dermot, 1991: "Early Canadian Literary Histories and the Function of Canon". En Robert Lecker, ed., 1991: 30-45.

McGREGOR, Graile, 1985: *The Wacousta Syndrome: Explorations in the Canadian Landscape.* Toronto: University of Toronto Press.

McLEAN, Adam, 1975: "The Birds in Alchemy". *Hermetic Journal* 5, 1975: 1-5. Puede consultarse también en el sitio http://www.levity.com/alchemy/albirds.html. Consulta del 29 de octubre de 2001.

McLEAN, Adam, 1981: "Introduction". En William Law, trad. 1981: 1-5.

McLEAN, Adam (n.d.): "The Alchemical Drama of Goethe's *Faust*". Consulta del 29 de octubre, 2001, de http://www.levity.com/alchemy/faust.html.

McLUHAN, Marshall, 1964: *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York: The New American Library, Signet Books.

McLUHAN, Marshall, 1977: "Canada: The Borderline Case". En David Staines, ed., 1977: 226-248.

MEURS, Jos van, 1991: *Jungian Literary Criticism, 1920-1980*. Boston: Sigo Press.

MEZEI, Kathy, 1973: "Review of *Noman"*. *Quarry* 22, 2, Spring 1973: 70-71.

MEYER, Bruce & O'RIORDAN, Brian, 1984: "Gwendolyn MacEwen. The Magic of Language." *In Their Words. Interviews with Fourteen Canadian Writers.* Toronto: Anansi Press, 1984: 96-105.

MICHELE, Mary Di, 1988: "Gwendolyn MacEwen 1941-1987. 'You Held Out the Light'". *Books in Canada* 17, 1, January-February, 1988: 6.

MICROS, Marianne, 1978: "The Complex Simplicity of Greece". "Review de *Mermaids and Ikons: a Greek Summer*". *Essays in Canadian Writing* 12, Fall 1978: 72-78.

MOISAN, Clément, 1983: *A Poetry of Frontiers*. Victoria: Press Porcépic.

MORENO, SERRANO, Fernando A. y GÓMEZ RUBIO, Laura (n.d.): "La esencia literaria de Dios". Consulta del 31 de octubre, 2001 de http: //personal2.redestb.es/critica/religion.html.

MORGAN, Edward P., 1991: *The 60s Experience. Hard Lessons about Modern America*. Philadelphia: Temple University Press.

MORRIS, Mary, 1990: "Opening a Door onto a Completely Unknown Space". En Earl G. Ingersoll, ed.,1992: 239-252.

NAMJOSHI, Suniti, 1975: "Oracle and Metrics". Review of *Magic Animals*. *Canadian Forum* LV, 650, 1975: 62-63.

"Nataraja" (n.d.): Consulta del 3 de septiembre, 2001 de http://www.webonautics.com/ethnicindia/dances/nataraja.html.

NARANJO, Isaías, 2001: "Canadá: la vía del nacional-pesimismo". En M. Brito y J. Oliva, eds., 2001: 159-166.

NEW, W. H., 1989a: *A History of Canadian Literature*. Gen. ed. A. Norman. China: Macmillan History of Literature.

NEW, W. H., 1989b: "The Novel in English". En George Woodcock, ed., 1989: 121-126.

NEWMAN, Shirley & WILSON, Robert, eds.,1982: *Labyrinths of Voice: Conversations with Robert Kroetsch.* Edmonton: NeWest.

NICHOLS, Sallie, 1980: *Jung and Tarot: An Archetypal Journey*. York, Beach, Manie: Samuel Weiser Inc.

"Nicola Tesla" (n/d): Consulta del 22 de marzo, 2003, de http://www.neiuronet.pitt.edu/˜bogdan/tesla/niagra.htm.

NIETZSCHE, Friedrich & VAIHINGER, Hans, 1990: *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral.* Madrid: Tecnos.

NIETZSCHE, Friedrich, 1995 [1885]: *Más allá del bien y del mal*. Madrid: M. E. Editores.

NORMAN, Chad (n. d.): "Pines We Choose to Love. A Memorial for Gwendolyn MacEwen". Consulta del 2 de agosto, 2002 de http://alsopreview.com/macewen/essays/norman.htm.

NOVALIS, 2001[1797]: *Himnos a la Noche. Cánticos Espirituales*, seguido de

"Fragmentos". Edición bilingüe de Américo Ferrari. Barcelona: Círculo de Lectores.

OATES, Joyce Carol, 1978: "Dancing on the Edge of the Precipice". En Earl G. Ingersoll, ed.,1992:74-85.

O'HAGAN, Howard, 1989: *Tay John*. Toronto: McClelland & Stewart.

OLIVA, Juan Ignacio et al. eds., 2002: *Canadística Canaria (1991-2000). Ensayos literarios anglocanadienses*. Universidad de La Laguna: Servicio de Publicaciones.

OLIVER, Michael Brian,1976: "Review of *The Fire Eaters*". *Fiddlehead* 11, 1976: 124-126.

OPSOPAUS, John, 1995: "The Rotation of the Elements". Consulta del 29 de octubre, 2001, de http://www.cs.utk.edu/- mclennan/BA/RE.html

PALMER, Scott, W., comp.y ed., 1954: *The Confessions of Jacob Boehme*. London: Methuen.

PARAÍSO, Isabel, 1990: "Arquetipos de totalidad y perfección ". En *Animal de fondo. Cómo leer a Juan Ramón Jiménez***.** Madrid- Gijón: Júcar, 1990: 118-124.

PARAÍSO, Isabel, 1994: *Psicoanálisis de la experiencia literaria*. Madrid: Cátedra.

PARAÍSO, Isabel, 1995: *Literatura y Psicología*. Madrid: Editorial Síntesis.

PARKER, Brian, 1977: "Is There a Canadian Drama?". En David Staines, ed., 1977: 152-187.

PACHTER, M . Henry, 1961: *Paracelsus: Magic into Science*. London: Collier Paperback.

PEARCE, John, 1980: "The Fourth Dimension: Gwendolyn MacEwen". *Twelve Voices. Interviews with Canadian Poets*. Ottawa: Borealis Press, 1980: 60-73.

PEARSALL, Ronald, 1961: *The Alchemists*. London: Weidenfeld and Nicolson.

PELL, Barbara, 1989: "Review of *Afterworlds*". *University of Windsor Review* 22, 1, 1989: 101-103.

PÉREZ-RIOJA, J. A., 1988 [1962]: *Diccionario de símbolos y mitos*. Madrid: Tecnos.

"Piedra 'Hermes' en el royo y encrucijadas" (n.d.): Consulta del 30 de enero, 2002 de http://web.jet.es/sotabur/hermes.html

POLO, GARCÍA, Victorino, 1987: *El Modernismo–: la pasión por vivir el arte.* Barcelona: Montesinos.

POTVIN, Liza,1991: "Gwendolyn MacEwen and Female Spiritual Desire". *Canadian Poetry* 28, Spring/Summer 1991: 18-39.

PRATT, Amis,1981: *Archetypal Patterns in Women's Fiction*. Bloomington: Indiana University Press.

PRESCOTT, Frederick Clarke,1927: *Poetry and Myth*. New York: The Macmillan Company Press.

PURDY, Al,1988: "Death in the Family". *Saturday Night* 103, 5, May 1988: 65-66.

QUINONES, Ricardo J., 1985: *Mapping Literary Modernism: Time and Development*. N. J.:Princeton University Press.

RABKIN, Eric S., 1976: *The Fantastic in Literature*. Princeton: Princeton University Press.

RACHET, Guy, 1995: *Diccionario de civilización egipcia.* Barcelona: Larousse Planeta.

RACINE, Daniel, 1971: "Gwendolyn MacEwen". *Ellipse* 1971: 51-53.

RAJO, Sebastián, 1999-2001: "El Sitio de Albert Einstein- Biografía". Consulta del 22 de septiembre, 2001 de http://www.ciudadfutura.com/einstein/html/bio.html

RANK, Otto, 1981[1909]: *El mito del nacimiento del héroe*. Barcelona: Paidós.

REGUERA, Isidro, 1985: *Objeto de Melancolía (Jacob Boëhme)*. Madrid: Libertarias, Colección Pluma Rota.

REVELL, Peter, 1967: "Images". *Alphabet* 13, June 1967: 96-97.

RICARDOU, J., 1969: "Un extraño lector" (Gaston Bachelard). En AA. VV. *Los*

caminos actuales de la crítica. Barcelona: Planeta, 1969: 251-258.

RICHARDS, I. A., ed., 1950:*The Portable Coleridge*. New York: The Viking Press.

RIDDELL, John, 1975: "'This Northern Mouth': Ideas of Myth and Regionalism in Modern Canadian Poetry". *Laurentian University Review* 8, 1, 1975: 68-83.

RIMBAUD, Arthur, 1997: *Prosas e Iluminaciones*. Barcelona: Ediciones 29.

RIMBAUD, Arthur, 1998: *Poesía Completa*. Edición Bilingüe. Barcelona: Círculo de Lectores.

RINGROSE, Christopher, 1972: "Vision Enveloped in Night". "Review of *King of Egypt, King of Dreams*". *Canadian Literature* 53, Summer 1972: 102-104.

ROBERTSON, Robin, 1998: *Arquetipos junguianos: Una historia de los arquetipos*. Barcelona: Paidós.

ROBERTSON, William B.,1989: "For Gwendolyn MacEwen (1941-1987)". *Fiddlehead* 159, Spring 1989: 54-56.

ROCKETT, W. H. ,1972: "Despite the Careful Structure, It Misses". Review de *The Armies of the Moon*. *Saturday Night* 87, 1972: 45-46.

ROGERS, Linda, 1973: "Distorting Mirror". "Review of *Noman*". *Canadian Literature* 58, 1973:110-111.

ROPER, Gordon, 1972: "Robertson Davies' *Fifth Business* and 'that Old Fantastical Duke of Dark Corners, C. G. Jung". *Journal of Canadian Fiction* 1, 1, Winter 1972: 33-39.

ROSENBLATT, Joe (n.d.):"Review of *Shadow Maker. The Life of Gwendolyn MacEwen* by Rosemary Sullivan". Consulta del 20 de noviembre, 2000 de http://alsopreview.com/macewen/essays/rosenblatt.htm

ROSENBLATT, Joe (n.d.):"Lunacy and Canadian Poetry: Gwendolyn MacEwen: Dining Out, a fabulous smorgasbord".Consulta del 11 de noviembre, 2000 de http://also.preview.com/macewen/essays/rosenblatt2.htm

ROSSETTI, Dante Gabriel, 1926 [1870]: *Poems*. London: O. U. P.

ROWLAND, Susan, 1999: *C. G. Jung and Literary Theory: The Challenge from Fiction*. London: Macmillan Press.

RUBIO, Martín M.,1991: *Estructuras Imaginarias en la Poesía*. Gijón-Valladolid: Júcar- Aceña.

RUDZIK, O. H. T.,1973: "Letters in Canada,1972: Fiction". *University of Toronto Quarterly* XLII, 4, Summer 1973: 343-357.

RUIZ SÁNCHEZ, Antonio, 2002: *Los comienzos de la novela canadiense en lengua inglesa. Estudio, guía de investigación y antología de textos*. Córdoba: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba.

SADOFF, Dianne F., 1978: "Mythopoeia, The Moon, and Contemporary Women's Poetry".*The Massachussetts Review* 19, Spring 1978: 93-110.

SAGUARO, Shelley, ed., 2000: *Psychoanalysis and Woman. A Reader.* London: Macmillan Press.

SALMAN, Sherry, 1999: "La psique creativa: principales aportaciones de Jung". En Young-Eisendrath y Dawson, eds., 1999:103-126.

SAMUELS, Andrew, 1985: *Jung and the Post-Junguians*. London, Boston and Henley: Routledge & Kegan Paul.

SAMUELS, Andrew,1999: "Introducción:Jung y los posjunguianos". En Young-Eisendrath & Dawson 1999:39-54.

"Saqi-nameh: Ode to the Cupbearer" (n.d.): Consulta del 19 de noviembre, 2001 de http://www.nimatullahi.org/MAG.HTM

SCHOLEM, Gershom, 1998 [1960]: *La cábala y su simbolismo*. Madrid: Siglo Veintiuno Editores.

SCOBIE, Stephen, 1991: "Leonard Cohen, Phyllis Webb, and the End(s) of Modernism". En Robert Lecker, ed., 1991: 57-70.

SCOTT, F. R., 1966: *Selected Poems*. Toronto: O. U. P.

SEGAL, Robert A., 1992: *The Gnostic Jung.* Princeton: P. U. P., Mythos Series.

"Señas de Atenea/Minerva" (n.d.): Consulta del 30 de enero, 2002 de http: //kelpienet.net/rea/idecar.htm

"El símbolo. Hermes y la piedra filosofal" (n.d.): Consulta del 30 de enero, 2002 de http://www.lahora.com.ec/paginas/artesanteriores/03091121/paginas/cultura10.htm

SEWARD, Barbara, 1960: *The Symbolic Rose*. New York: Columbia University Press.

SHAIN, Merle, 1972: "Some of Our Best Poets Are Women". *Chatelaine* XVI, 10, October 1972: 48-50; 103-107.

SHEINKIN, David, 1986: *Path of the Kabbalah*. New York: Paragon House.

SHERMAN, Joseph, 1972: "Review of *The Armies of the Moon*". *The Fiddlehead* 94, Summer 1972: 118-120.

SHIRLEY, Park Lowry, 1982: *Familiar Mysteries: the Truth in Myth*. New York: O.U.P.

SKELTON, G. Judith, 1994: *Robertson Davies. A Man of Myth*. Toronto: Viking.

SLOCHOWER, Harry, 1970: *Mythopoesis: Mythic Patterns in the Literary Classics*. Detroit: Wayne State University Press.

SLONIM, Leon, 1974: "Exoticism in Modern Canadian Poetry". *Essays on Canadian Writing* 1, Winter 1974: 21-26.

SMITH, A. J. ,1989: "Canadian Literature: The First Ten Years". En Woodcock, ed. 1989: 97-103.

SMITH, Jeffrey, 1998: "Lilit, Malkah ha-Shadim". Consulta del 4 de abril, 2002 de http://www.lilitu.com/lilith /lilit. html.

SMITH, Patricia Keeney, 1983: "Interview with Gwendolyn MacEwen." *Cross-Canada Writers Quarterly* 5,1, 1983: 13-17.

SMITH, Patricia Keeney, 1988: "Long Light". Review of *Afterworlds*. *Canadian Literature* 118, Autumn 1988: 150-152.

SOLECKI, Sam, 1983: "Novels in English 1960 to 1982". En William Toye, ed., 1983:

576-587.

SOWTON, Ian, 1964: "To Improvise an Eden". *Edge* 2, Spring 1964: 119-124.

STAINES, David, ed., 1977: *The Canadian Imagination: Dimensions of a Literary Culture*. Cambridge: Harvard University Press.

STEPHENS, Donald, "The Short Story in English". En George Woodcock, ed., 1989: 126-130.

STORY. N. ,1967: *The Oxford Companion to Canadian History and Literature*. Ed. W. Toye. London: O. U. P.

STOUCK, David, 1972: "Notes on the Canadian Imagination." *Canadian Literature* 54, Autumn 1972: 9-26.

STOUDT, John Joseph, 1968: *Jacob Boehme: His Life and Thought*. New York: The Seabury Press.

STRELKA, Joseph P. ed., 1980: *Literary Criticism and Myth.* University Park and London: The Pennsylvania State University Press.

SULLIVAN, Rosemary, 1994: "Introduction: The Later Years". En Atwood & Callaghan, eds., 1994:vii-ix.

SULLIVAN, Rosemary, 1995: *Shadow Maker. The Life of Gwendolyn MacEwen*. Toronto: HarperCollins.

SWARD, Robert, 1982: "Creators and Their Source. Interview with Gwendolyn MacEwen". Consulta del 17 de julio, 2002 de http://alsopreview.com/macewen/essays/interview.htm.

TAMARO, Susana, 1997: *Anima Mundi*. Barcelona: Círculo de lectores.

TERRY, Whalen, 1989: "Review of *Afterworlds*". *Journal of Canadian Poetry* 4, 1989: 83-89.

"The Two Adams: The Contrast Between the First Adam and the Last Adam", 2000: consulta del 30de octubre, 2001 de http://www. abetterhope.com /whois/ adam. html.

TODOROV, Tzvetan, 1975: *The Fantastic. A Structural Approach to a Literary Genre*. New York: Cornell University Press.

TOMAS, Andrew, 1982 [1976]: *Shambhala. Oasis de luz*. Barcelona: Plaza & Janes.

TOYE, William, ed., 1983: *Oxford Companion to Canadian Literature*. Toronto:O.U.P.

TRAVIS, Lane M., 1975: Review de *Magic Animals, Selected Poems Old and New. The Fiddlehead* 105, 1975: 127.

"Treasures from the Writings of Jacob Boehme", (n.d.): Consulta del 24 de julio, 2001 de http://passtheword.org/DIALOGS-FROM-THE-PAST/jbimage.htm

TRIONE, Aldo, 1989: *Ensoñación e imaginario*. *La estética de Gaston Bachelard*. Madrid: Tecnos.

TRUNGPA, Chögyam, 1987 [1984]: *Shambhala. La senda del guerrero*. Barcelona: Kairós.

TSINGOS, Nikolas, 1993-1994: "Poems for Gwendolyn MacEwen". *Descant* 83, 24, Winter 1993-1994: 41-52.

ULANOV, Ann, 1999: "Jung y la religión: el sí-mismo en oposición." En Young-Eisendrath y Terence Dawson, eds.,1999: 407-429.

UNAMUNO, Miguel de, 1967: "¡Adentro!. *La agonía del cristianismo. Mi religión y otros ensayos*. Madrid: Plenitud.

UNDERHILL, Evelin, 1954: "Introduction". En W. Scott Palmer, 1954: xxvii-xxxv.

VADEE, M. 1977, *Bachelard o el nuevo idealismo epistemológico*. Valencia: Pre-Textos.

VÁSQUEZ, Antonio, 1981: *Freud y Jung. Dos modelos antropológicos.* Salamanca: Ediciones Sígueme.

duVERNET, Sylvia, 1987: "Of Ancient Egypt: Gwendolyn MacEwen and 'The Nine Arcana'". *Egyptian Themes in Canadian Literature.* Toronto: Blue Chip Publications, 1987: 33-58.

VERJAT, ed., 1989: *El retorno de Hermes. Hermenéutica y ciencias humanas*.

Barcelona: Anthropos.

VICKERY, B. ed., 1966: *Myth and Literature*. *Contemporary Theory and Practice*. Lincoln: University of Nebrasca.

WALSH, David, 1983: *The Mysticism of Innerwordly Fulfillment. A Study of Jacob Boehme*. Florida: University Press of Florida.

WARWICK, Ellen D., 1976: "To Seek a Single Simmetry". *Canadian Literature* 71, Winter 1976: 21-34.

WATERSON, Elizabeth, 1972: "Akhenaton in Art". "Review of *King of Egypt, King of Dreams*. *Journal of Canadian Fiction* 1, 3, 1972: 76-77.

WATERSON, Elizabeth, 1973: *Survey: a Short Story of Canadian Literature*. Toronto: Methuen.

WAUGH, Patricia, 1984: *Metafiction: The Theory and Practice of Self–Conscious Fiction*. New York: Methuen.

WEBB, Phyllis, 1980: "Lines from Gwen. Lines for Ben".*Wilson's Bowl*. Toronto: The Coach House Press.

WEBB, Phyllis, 1982: "Canadian Chronicle". *Talking*. Montreal: Quadrant Editions.

WEEKS, Andrew, 1991: "The Genesis of Boehme's Vision". En *Boehme. An Intellectual Biography of the Seventeeth-Century Philosopher and Mystic*. Albany: State University of New York Press.

WHEELWRIGHT, Philip, 1968: *The Burning Fountain. A Study in the Language of Symbolism.* Bloomington and London: Indiana University Press.

"Whirling Dervish" (n.d.): consulta del 30 de diciembre, 2001 de http://www. whirlingdervish. htm

WHITE, Hayden, 1978: "The Historical Text as Literary Artifact". En Robert H. Canary y Henry Kozicki, eds., 1978:41-62.

WICKSTEAD, Joseph, ed., 1953: *William Blake. Jerusalem (1804-1820)*. London: Trianon Press.

WILKINS, W. J., 1998: *Mitología hindú.* Barcelona: Edicocomunicación.

WILSON, Milton, 1962: "Letters in Canada 1961: Poetry". "Review of *Selah* and *The Drunken Clock*". *University of Toronto Quarterly* 31, July 1962: 448.

WILSON, Milton, 1964: "Review of *Julian the Magician*". *University of Toronto Quarterly* 4, 33, July 1964: 399-400.

WOODCOCK, George, 1977: "Possessing the Land: Notes on Canadian Fiction". En David Staines, ed., 1977: 69-96.

WOODCOCK, George, 1985: "Introduction". En Lecker, David y Quigley, eds. 1985: 1-14.

WOODCOCK, George, 1987: *Northern Spring: The Flowering of Canadian Literature*. Vancouver: Douglas & McIntyre.

WOODCOCK, George, 1989a: "Getting Away with Survival". En George Woodcock, ed., 1989b: 5-9.

WOODCOCK, George, ed. 1989b: *The Sixties. Writers and Writing of the Decade: A Symposium to Celebrate Tenth Anniversary of Canadian Literature.* Vancouver: University of British Columbia Publications Centre.

WOOCOCK, George, 1993: *George Woodcock's Introduction to Canadian Poetry*. Toronto: ECW Press.

WOODMAN, Marion, 2000 [1985]: "'Taking it Like a Man': Abandonment in the Creative Woman". En Shelley Saguaro, ed., 2000: 202-216.

WYSS, Dieter, 1975: *Las escuelas de psicología profunda desde sus principios hasta la actualidad.* Madrid: Editorial Gredos.

YEATS, W. B.1907 [1903]: *Ideas of Good and Evil*. Dublin: Maunsel & Co., Ltd.

YEATS, W. B., 1982 [1934]: *Mythologies*. Malaysia: Macmillan Yeats, Papermac.

YEATS, W. B., 1999: "The Symbolism of Poetry". En David Lodge, ed. 1999: 28-34.

YOUNG-EISENDRATH, Polly y DAWSON, Terence, eds., 1999: *Introducción a Jung.* Madrid: Cambridge University Press.

ZAMORA, L. P. & FARIS, W. B., eds., 1995: *Magical Realism. Theory, History, Community.* Durham & London: Duke University Press.

Z'EV BEN-SHIMON, Halevi, 1974: *Adam and the Kaballistic Tree*. London: Rider and Company.

ZEZULKA, J. M.,1983:"A New Slang or a Modern?".Consulta del 27 de septiembre, 2001 de http://www.arts.uwo.ca/canpoetry/cpjrn/vol15/zezulka.htm

ZIETLOW, E. R., 1973: "Review of *Noman*". *Malahat Review* 28, 1973: 141-143.